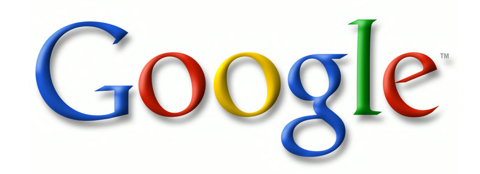
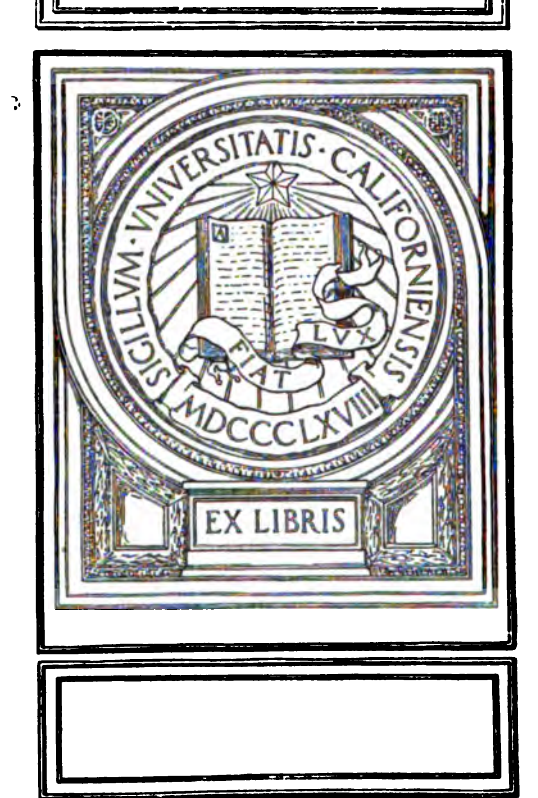



SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

STRASSBURGER FESTGRUSS

AN

ANTON SPRINGER

ZUM 4. MAI 1885.



BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
1885.

ZWEI STUDIEN

ZUR

GESCHICHTE DER CAROLINGISCHEN MALEREI

VON

HUBERT JANITSCHEK.

I.

Das orientalische Element in der Miniaturmalerei.

Die Kunst der Carolingerzeit ist nach Stil und Technik hin abgeleitete Kunst. In weit höherem Maasse als in Politik und Litteratur tritt darin ein greifbares Resultat der auf eine Renaissance der Antike gerichteten naiven aber kühnen Bestrebungen Karls des Grossen entgegen. Die antiken Cultur- und Kunsttraditionen waren noch nicht abgebrochen: sie fanden in Byzanz und in Italien ihre Vertreter und Lehrer. In Byzanz hatten sie allerdings durch das orientalische Element, das in der oströmischen Cultur einen bedeutenden Einfluss gewann, eine starke Modification erfahren, aber gerade dadurch war der Production noch für einige Zeit frisches Blut und frische Kraft zugeführt worden; in Rom fehlte ein irritirendes Element, dagegen hatten die unglücklichen Schicksale der Stadt eine Verwilderung der Bevölkerung im Gefolge, welche nicht bloss die schöpferische Ader ganz unterband, sondern auch das Gefühl für die überkommene Formensprache zunehmend abstumpfte. Doch konnte bei der Wahl der Lehrer dieser Unterschied nicht in Frage kommen. Der Zauber, die Autorität des caput mundi, wirkten trotz aller Erniedrigung, welche die Kunst erfahren, weiter fort, und geographische Lage, geschichtliche Wirklichkeit und politisches Trachten wiesen den Herrscher des Frankenreichs auf Italien, auf Rom. Dieser geschichtliche Thatbestand hätte zu äusserster Vorsicht bei Abschätzung des Maasses eines anderen als des römischen altchristlichen und antiken Einflusses auf die carolingische Malerei führen müssen. Nichtsdestoweniger hatte jene Manie alles was in der deutschen Malerei des Mittelalters nicht sofort declinirbar war, als byzantinisch anzusehen, auch noch auf die Beurtheilung der carolingischen

Periode zurückgewirkt, und nur langsam, Schritt um Schritt, vermag die geschichtliche Forschung, das Bild der Entwicklung von seinen entstellenden Zügen zu befreien. Von den Vertretern moderner Kunstwissenschaft haben Labarte und Waagen die Hypothese von dem der deutschen Malerei seit der Carolingerzeit inveterirten Byzantinismus am meisten populär gemacht. In Bezug auf die carolingische Malerei lehrte Waagen, dass der local byzantinische Einfluss sich nicht bloss im Typus mancher Köpfe, in der Draperie, sondern auch in der Wahl der Farben und in der Maltechnik sich kundgebe [1]). Schnaase beschränkte bereits diese Hypothese. Die Möglichkeit byzantinischen Einflusses bestritt er nicht, aber das Gegenständliche blieb davon frei, völlig frei auch die Ornamentik, nur den Einfluss auf die Technik liess er gelten, »aber wohl durch Vermittlung der Italiener« [2]). Woltmann hat auch das letztere bestritten und die carolingische Kunst, da wo sie der originalen Elemente entbehrt, als ausschliesslich von der römischen [3]) altchristlichen Kunst abhängig dargestellt. Mit keinem Worte wird eines herüberwirkenden byzantinischen Einflusses gedacht. In volle geschichtliche Tageshelle trat aber doch erst das Problem, als Springer mit einer Reihe von Untersuchungen ganz einschneidender Wichtigkeit an dasselbe herantrat [4]). Zunächst verwies er die byzantinische Frage auf das Gebiet, auf dem allein sie zu lösen ist, nämlich auf das ikonographische, dann hat er von diesem Standpunkt aus zunächst für ein bestimmtes Stoffgebiet nicht bloss die völlige Unabhängigkeit von byzantinischer Auffassung, sondern mehr als dies den Zusammenhang der carolingischen Malerei mit der allgemeinen Richtung nationalen Lebens dargethan, endlich darauf hingewiesen, dass die Zwischenglieder, welche von der römischen altchristlichen Malerei zur carolingischen hinüberführen nicht fehlen, und diese namentlich für die künstlerische Anordnung des Stoffes von Bedeutung wurden.

Diese Untersuchungsresultate werden durch die hier gebotene Studie keine Anfechtung erfahren, eher eine Bekräftigung. Denn da sie nachweisen wird, dass das orientalische Element zwar ein bestimmtes Gebiet der Decoration unmittelbar beeinflusste, trotzdem aber das Ikono-

---

[1]) Kunstwerke und Künstler in England und Paris, III. Bd., S. 233, und Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, I. S. 2.

[2]) Geschichte der bild. Künste, 2. Abth., III. Bd., S. 650.

[3]) Geschichte der Malerei, I. S. 202 fg.

[4]) Zeitschrift f. bild. Kunst, XV. S. 344 fg. Ferner: Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrecht-Psalter (im VIII. Bd. der Abhandl. d. phil.-hist. Cl. d. K. Sächs. Ges. d. W.). — Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch (im IX. Bd. d. Abhandl. d. phil.-hist. Cl. d. K. Sächs. Ges. d. W.).

logische zum grössten Theile, die Formensprache, die Technik gänzlich unberührt liess, legt sie Zeugniss ab für die Kraft eingewurzelter Tradition und die fortdauernde Autorität römischer Vorbilder und italienischer Lehrer.

Bei Besprechung des Evangeliars von Soissons in der Pariser National-Bibliothek (lat. 8850) äussert sich Waagen in folgender Weise:

»Die oberen Ecken jeder Seite der Kanonestafeln sind mit zwei Thieren oder zwei Pflanzen verziert; z. B. befindet sich auf einer ein Adler mit einem Hasen, auf einer anderen vier kämpfende Hähne. Dieses möchten die ältesten Beispiele und die Vorbilder von dergleichen oft neckischen Vorstellungen in den Abendländern sein« [5]). Diese Bemerkung Waagen's ist in der Hauptsache richtig, es frägt sich nur, woher und auf welchem Wege diese Verzierungsweise der Kanones in die carolingische Malerei gekommen ist.

Die Versuche, eine sogenannte Evangelienharmonie herzustellen, sind sehr alt. So geht ein solcher auf Theophilus Antiochenus zurück, der aber verloren ging, und ein gleichzeitiger auf Tatian, der namentlich in Syrien sehr verbreitet war. Erhalten in der lateinischen Uebersetzung des Victor von Capua ist der des Ammonius Saccas, des Lehrers des Origines, der auf der Eintheilung der Evangelien in kleine Capitel — des Matthäus in 355, des Marcus in 233, des Lucas in 342 und des Johannes in 232 — beruht. Auf diese Eintheilung gehen die Eusebianischen Tafeln zurück. Eusebius von Cäsarea, »der Vater der Kirchengeschichte«, der unter der Aegide Constantins d. Gr. so viel für die Verbreitung von Evangelienhandschriften that, gab dem Unternehmen des Ammonius die praktische Form, welche ihm die Popularität sicherte. Er ordnete sämmtliche Capitelziffern in zehn Tabellen in der Art, dass die erste die allen Evangelisten gemeinsamen Stellen anzeigte, die zweite jene des Mathäus, Marcus und Lucas, die dritte des Mathäus, Lucas und Johannes, die vierte des Mathäus, Marcus und Johannes, die fünfte des Mathäus und Lucas, die sechste des Mathäus und Marcus, die siebente des Mathäus und Johannes, die achte des Lucas und Marcus, die neunte des Lucas und Johannes, und die zehnte endlich was jedem Evangelisten allein eigen ist [6]). Bald gehören diese Tabellen (κανονες) zu den von der Decoration bevorzugten Stellen. Zunächst gab man ihnen die Form von zwei oder mehreren Arcaden, innerhalb welcher in gerader Zeile die entsprechenden Capitelziffern ihre Stelle fanden.

[5]) Kunstwerke und Künstler in England und Paris, III. S. 239 fg.

[6]) Weiteres über den Mechanismus der Kanones bei Reusens, Élements d'Archéologie chrétienne, 2me ed. I. pag. 493 fg.

Dann wurden die Arcadenbogen mit einem gemeinsamen Bogen überschlagen, der wiederum die Stelle reichster Verzierung wurde. Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Decorationsschema der Kanones in Syrien seine Ausbildung erfahren hat. Bezeichnend dafür ist, dass die älteste Evangelienhandschrift, welche derartige künstlerisch ausgestattete Kanones besitzt, syrischer Abkunft ist — nämlich die des Rabula, die bis 586 entstanden war. Da aber die Kanones hier sich nur als eine Abschrift älterer Vorlagen geben, so dürfte auch das künstlerische Modell in noch frühere Zeit zurückführen. Die Bedeutung Syriens für die altchristliche Kunst und namentlich für die altchristliche Kunst des Orients tritt ja in immer helleres Licht. Melchior de Vogüé's »Syrie Centrale« hat uns belehrt, dass alle Präliminarien des entwickelten byzantinischen Baustils in den religiösen und profanen Bauten des Hauran vorhanden sind, und erst jüngsthin hat A. Choisy (L'Art de Batir chez les Byzantins) auf den Zusammenhang der centralsyrischen Architektur mit der Baukunst der alten asiatischen Culturvölker gewiesen.



Nicht anders ist es mit der Malerei. Die specifischen Eigenheiten des byzantinischen Stils, die Verbindung hellenistischer und asiatischer Kunstelemente, treten viel früher in Syrien auf als in Byzanz selbst. Hier zuerst können Schöpfungen der Phantasie nachgewiesen werden, die ihren altasiatischen Ursprung nicht verleugnen. Der Tetramorph z. B. gehört zweifellos dem Kreise assyrischer Kunstvorstellungen an; von dorther wurde ebenso Hesekiel bei seiner Schilderung inspirirt (Cap. 10), wie Rabula oder sein Vorbild bei der ersten malerischen Darstellung dieser Vorstellung. Die Ornamentik weist ebensoviel asiatische als griechische Motive auf; für die Verwendung der ganzen Thiergestalt als Capitellschmuck oder Basis, für bestimmte Pflanzen- und Blumenformen (besonders bezeichnend die offene Rose, der Palmbaum, die Blüthenkolben des Schilfs, die Lilie), für eine Reihe kunstvoller Band- und Flechtwerkformen, findet man in der assyrischen Ornamentik die zahlreichsten Analogien.

So trägt also auch die Kanonesdecoration syrischer Evangeliare — für die das Rabula Evangeliar in der Laurenziana in Florenz als Specimen betrachtet werden kann — so charakteristische Züge, dass Nachbildungen davon leicht wieder zu erkennen sind [7]).

---

[7]) Ein ausgezeichneter Kenner syrischer Handschriften hebt hervor, dass vom Beginn des 7. Jahrhunderts die Bücher, welche eine künstlerische Ausstattung er-

Im Abendlande waren die Kanones des Eusebius zwar schon sehr frühe in Gebrauch gekommen, doch fehlt jedes Beispiel der reichen Decoration derselben vor der carolingischen Zeit, auch da, wo sonst an künstlerische Ausstattung der Handschrift schon gedacht wurde, wie im Codex von Montamiata in der Laurenziana in Florenz. Es kann zunächst also als Thatsache betrachtet werden, dass die reiche künstlerische Ausstattung der Kanones von der carolingischen Buchmalerei im Abendlande eingeführt wurde. Sie that dies allerdings nicht gleich am Beginne der Epoche. Das Evangeliar, welches den Anfang der carolingischen Buchmalerei bezeichnet, und von Godescalc für Karl d. Gr. und dessen Gattin Hildegard zwischen 781 und dem 30. April 783 geschrieben wurde, hat überhaupt keine Kanones, obgleich die künstlerische Ausstattung der Handschrift eine sehr reiche ist [8]).

In dem Evangeliar der Schatzkammer in Wien und dem zeitlich hierher gehörigen Codex Aureus in der Stadtbibliothek zu Trier, beide wohl vom Beginn des 9. Jahrhunderts, sind sie vorhanden, doch weist die Einfachheit der Decoration, dann bestimmte architektonische Stilelemente auf römische altchristliche Vorbilder. Im Evangeliar der Wiener Schatzkammer wechseln zwei Typen, die eine zeigt die Ueberspannung der Arcaden durch einen Flachbogen, die andere als Krönung einen flachen Giebel. Die Säulen des ersten Typus haben meist attische Basen und Capitelle, die eine Mittelstellung zwischen korinthischem und Compositencapitell einnehmen. Der grosse Flachbogen wird von einem Band mit Akanthusblättern und einem andern mit Eierstabmuster gebildet; nach aussen ist der Flachbogen durch ein Zackenmotiv mit an die Spitzen gesetzten Kreisen und rothen Tupfen verziert, jede andere Decoration des Bogens fehlt. Der zweite Typus ahmt die Stirnseite eines römischen Tempels nach. Die Basen der Säulen werden durch drei in der Grösse abnehmende, übereinander gelegte Platten gebildet, die Capitelle kommen den Compositencapitellen am nächsten oder sie sind jonisch. Ein schmaler Goldstreif bezeichnet den Architrav, darüber statt des Frieses eine Art breiten Kymas mit grobem Eierstabmuster — es dürfte als Geison gemeint sein, da dieselbe Leiste das ganze Giebelfeld umrahmt — selbst die Andeutung der Akroteriumblume fehlt nicht [9]).

---

hielten, zahlreicher werden, dass aber dann vom 9. Jahrhundert an an Güte ein bedeutender Nachlass eintrat. J. P. N. Land: Anecdota Syriaca, I. S. 99.

[8]) Die Zeitbestimmung, wie sie Piper gab, ist unanfechtbar. Vergl. Karls des Grossen Kalendarium und Ostertafel (Berlin, 1858).

[9]) Meine Erinnerung hat Hr. Dr. Frimmel durch eine detaillirte genaue Beschreibung sämmtlicher Kanonestafeln aufgefrischt. Ich spreche ihm dafür meinen herzlichen Dank aus.

Im Codex Aureus in Trier wird nur der erstere Typus des Wiener Evangeliars angewendet: die Arcaden sind durchaus mit einem Flachbogen überspannt, Capitelle und Basen der Säulen jedoch entsprechen denen des zweiten Typus des Wiener Evangeliars. Mit Ausnahme eines Blattprofils, welches sich neben beiden Ansatzpunkten des Bogens erhebt, fehlt auch hier jede weitere Verzierung.

Einen Fortschritt zu grösserem Reichthum der Decoration, die Aufnahme neuer Motive nimmt man zuerst in einigen Bibelhandschriften wahr. Zwei Bibelfamilien lassen sich unterscheiden: diejenige, welche auf Alcuin's Scriptorium in Tours zurückgeht und die, welche von Theodulph ausgeht. Unmittelbar auf Alcuin führen wohl noch zurück, die Züricher und die Bamberger Bibel (schon zweifelhaft ist der Ursprung der Bibel in der Vallicelliana in Rom) von diesen hat die reichere künstlerische Ausstattung die Bamberger erhalten [10]. Der Kanonesschmuck derselben (fol. 335 terg. bis 337) ist viel reicher als in den früher genannten Evangeliarien. Die Hauptbogen sind auch durch Blattwerk und je ein paar Vögel, einmal durch zwei Fabelthiere (eine Verbindung von Ochsenkopf und Schlangenleib) belebt; im Uebrigen aber zeigt die Ornamentik nur antikisirende Motive. Wiederum reicher entfaltet sich die Ornamentik in den Theodulphbibeln. Theodulph war Bischof von Orleans von 788 bis 818, dem Jahre seiner Verbannung nach Angers, wo er 821 starb. Das Scriptorium, welchem er vorstand, befand sich entweder in Orleans oder in seiner Abtei S. Benoit sur Loire. Die Hauptleistung desselben ist die Bibel im Schatz der Kathedrale von Puy, mit dieser stimmt in der Textrecension und in der Decoration vollständig überein eine aus Orleans stammende Bibel in der Pariser National-Bibliothek (lat. 9380) [11]. Hier steigen neben den Stützpunkten der Hauptbogen der Kanones Pflanzenstengel oder Blattprofile empor, auf welchen pickende Vögel sitzen.

---

[10]) Die Londoner Alcuinbibel, welche Speyr-Passavant an das British Museum verkaufte, ist längst als gleichzeitig mit der Bibel Karls des Kahlen erkannt; die Darstellungen aus der Genesis, die beiden Mosisdarstellungen (die Speyer-Passavant als auf Karl d. Gr. bezügliche Dedicationsdarstellungen deutete: Description de la Bible écrite par Alchuin de l'an 778 à 800, Paris 1829) und die beiden apokalyptischen Bilder sind Copien der Bibel Karls d. K. Beide Bibeln aber geben die Textredaction Alcuins wieder. Vergleiche auch Anmerkung 22 der zweiten Studie.

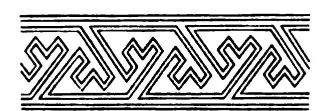
[11]) Delisle: Les Bibles de Théodulfe (Bibliothèque de l'École des Chartes, XL. 1879, pag. 5 fg.) Delisle führt noch eine dritte dieser Gruppe angehörige Bibel an. Nr. lat. 11937 in der National-Bibliothek in Paris.

In solchem Maasse aber ausgeprägt, dass man mit völliger Bestimmtheit auf die künstlerischen Vorbilder hinweisen kann, erscheint diese Decoration doch erst in der Mitte der zwanziger Jahre des 9. Jahrhunderts. — An der Spitze stehen hier das Evangeliar von Soissons (Paris, National-Bibliothek 8850) und das Ebon-Evangeliar in der Stadtbibliothek zu Epernay. Das Evangeliar von Soissons wurde von Ludwig dem Frommen der Abtei von St. Medard in Soissons, wahrscheinlich 826, gelegentlich der Translatio Scti Sebastiani übergeben; dies dürfte auch das Datum der Entstehung sein, da der von Waagen bis Woltmann angenommenen früheren Datirung durch den starken Abstand der künstlerischen Ausstattung von den authentisch unter Karl d. Gr. angefertigten Bilderhandschriften widersprochen wird; das Evangeliar von Epernay wurde im Auftrage des Ebon, Milchbruders Ludwigs des Frommen zu Rheims geschrieben zur Zeit seines bischöflichen Regimentes, also zwischen 817 und 834 [12]).

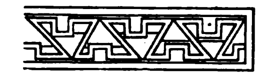
Zunächst lenkt im Soissons-Evangeliar eine Reihe neuer ornamentaler Motive die Aufmerksamkeit auf sich. Die Säulen der Kanones-Arcaden zeigen nicht bloss Blattcapitelle, sondern auch solche, die mit Masken oder Thierköpfen decorirt sind, öfters wird die menschliche Gestalt als Träger der Deckplatte verwendet. Die Hauptbogen sind mit Blumen- und Pflanzenstengeln besetzt, an welchen Vögel tippen, damit wechseln ganze Genrescenen aus dem Thierleben, z. B. kämpfende Hähne, Adler und Hase u. s. w. Als besonders charakteristisch aber sind die kleinen vignettenartigen Darstellungen biblischer Motive zu bezeichnen, welche zumeist die Zwickeln zwischen Bogen und Randbordure füllen. Sucht man für diese Art der

[12]) Ed. Aubert: Manuscrit de l'Abbaye d'Hautevilliers ou Evangeliaire d'Ebon (Mémoire de Société Nat. des Antiquaires de France 1879) pag. 111 fg. Die Dedicationsverse am correctesten bei Dümmler, Poëtae Latini Aevi Carol. I, pag. 623. Vgl. auch Anmerkung 26 der zweiten Studie.

Decorationen nach Analogien, so findet man sie an keiner anderen Stelle von so schlagender Art, wie im Evangeliar des Rabula. Hier der gleiche Reichthum an Gethier und Pflanzenwerk auf der äusseren Seite des Hauptbogens, hier die Thier- und Maskencapitelle, hier vor Allem jene kleinen vignettenartigen Figürchen, welche regelmässig an jeder Seite des aufsteigenden Bogens sich befinden, und ausserdem neben die Arcaden hingestreut sind. Aber auch einzelne lineare Ornamentmotive des Soissons-Evangeliars weisen auf die Abhängigkeit von asiatischen ornamentalen Linienspielen, wofür nur hier ein vereinzeltes Beispiel:



Evangeliar von Soissons.



Evangeliar des Rabula.

Und als wollte das Evangeliar von Soissons selbst einen noch stärkeren Fingerzeig für die künstlerische Herkunft seiner Kanonesdecoration geben, erscheint unter den Figürchen auch ein das Weihrauchfass schwingender Priester, der zweifellos orientalische, bestimmter gesagt syrische Tracht trägt [13].



Im Ebon-Evangeliar erscheint noch ein anderes Motiv: an den Ecken des Hauptbogens sind Figürchen angebracht, welche dem profanen Werktagsleben entnommen sind: Steinmetzen, die an den Capitellen meisseln, Zimmerleute, Jäger, Männer, die auf einander mit einem Stocke losgehen. Auch hier liegt eine orientalische Quelle vor. Das Rabula-Evangeliar verwendet, wie schon erwähnt, nur biblische Figuren für rein decorative Zwecke — aber dass auch profane Darstellungen im Gebrauche waren, lehrt die Evangelienconcordanz eines griechischen Evangeliars in der Pariser National-Bibliothek (gr. Nr. 64). Die Handschrift gehört zwar schon dem 10. Jahrhundert an, sicher aber hat der Maler auf ein altes traditionelles Illustrationsschema zurückgegriffen [14].

---

[13]) Ich brauche kaum besonders zu betonen, dass das Evangeliar des Rabula erst im Jahre 1497 aus dem Libanonkloster St. Maria in Karnubia, wohin es von seinem Ursprungsort verschlagen worden war, nach Florenz kam, also niemals von einer directen Abhängigkeit die Rede sein kann. Nur als Specimen syrischer Decoration wird es verwerthet. Publicirt wurden die Malereien von Asmanni, Bibl. Med. Laur. et Pal. codicum mss. orientalium catalogus, Flor. 1742, dann Biscioni, Bibl. Medic. Laurent. Catalog., Flor. 1752 und zuletzt Garrucci, Storia della Arte Christiana, Tav. 128—140.

[14]) Eine Abbildung bei H. Bordier: Description des peintures et autres ornements contenus dans les Manuscrits grecs de la bibliothèque nationale (Paris 1883) pag. 104.

Ob auch in syrischen Handschriften solche profane, dem Alltagsleben entnommene Darstellungen für die Decoration verwendet wurden, vermag ich nicht zu sagen, unwahrscheinlich ist es nicht bei dem engen Zusammenhang syrischer und byzantinischer Malerei. Drängt so der künstlerische Thatbestand, wie er am schärfsten ausgeprägt zunächst im Soissons- und Ebon-Evangeliar vorliegt, zu dem Schlusse, dass man das Decorations-Schema der Kanones der orientalischen und am wahrscheinlichsten der syrischen Buchmalerei entlehnte, so handelt es sich jetzt nur um den Nachweis, dass geschichtliche Thatsachen selbst den syrischen Einfluss auf die carolingische Buchmalerei nahe legen, wenn nicht verbürgen.

Schon in der Merovingerzeit war im Frankenreiche das syrische Element von Macht und Einfluss; nicht bloss der Handel befand sich zum grossen Theile in den Händen syrischer Kaufleute, auch in der Kirche spielten sie eine Rolle. So wusste sich der syrische Kaufmann Eusebius 591 durch reiche Geldgeschenke den Pariser Bischofssitz zu verschaffen, worauf er sich durchaus mit Leuten seines Volkes umgab [15]). Unter Karl d. Gr. waren die Beziehungen zu syrischen Klöstern fortdauernd lebhafte. Einhard erzählt, dass Karl nach Syrien und Aegypten Geld als Almosen sandte und der Poeta Saxo wiederholt dies [16]). Aber wir haben noch decidirtere, den Kern der Sache treffende Nachrichten.

Die Bestrebungen Karls, einen von Fehlern der Abschreiber gesäuberten Bibeltext herzustellen, sind bekannt.

Auf die Anfänge derselben weist schon ein Capitulare von ca. 782: »Igitur quia curae nobis est, ut nostrarum ecclesiarum ad meliora semper proficiat status, oblitteratam pene majorum nostrorum desidia reparare vigilante studio litterarum satagimus officinam, et ad pernoscenda studia liberalium artium nostra etiam quos possumus invitamus exemplo. Inter quae jampridem universos veteris ac novi testamenti libros librariorum imperitia depravatos. Deo nos in omnibus adjuvante examussim correximus« [17]). Gegen Ende der 90ger Jahre war Alcuin auf Befehl Karls d. Gr. wiederum mit der Textcorrectur der Bibel beschäftigt. »Totius forsitan Evangelii expositionem — schreibt er Anfangs des Jahres 800 an die Abtissin Gisla, die Schwester Karls — direxissem

[15]) Gregor. Turon. hist. franc., lib. X, cap. 26.

[16]) »Ut quia non in patria solum et in suo regno id (elemosinam) facere curaverit verum trans maria in Syriam et Aegyptum atque Africam ... pecuniam mittere solebat« (Vita Caroli, cap. XXVII ed. Jaffé Monumenta Carolina, pag. 532). »Africa munificum Cartagoque senserat illum; Est experta satis largifluum Syria«. Poeta Saxo lib. V. v. 497—8 ed. cit. pag. 621.

[17]) Pertz, M. G., Legum. Tom. I, pag. 44. — Sickel, Regesten. Acta Caroli Nr. 98 (782—786).

vobis si me non occupasset Domini regis praeceptum in emendatione veteris novique Testamenti« [18]).

Auch nach Alcuin's Tod (804) wurden diese Bestrebungen von Karl d. Gr. nicht aufgegeben, und ganz besonders scheint die Bibel-Reform ihn wieder in seinen letzten Lebensjahren beschäftigt zu haben; hier wird uns nun aber auch gesagt, welche Texte der Reinigungsarbeit zu Grunde gelegt wurden. Derjenige, welcher darüber berichtet, ist Theganus, Chorbischof von Trier; das betreffende Werk, eine kurze Erzählung der Thaten Ludwigs des Frommen, hat Walafrid Strabo publicirt und dabei zugleich für die Lauterkeit der Quelle Zeugniss abgelegt [19]). Theganus nun berichtet:

»Postquam divisi fuerant Dominus imperator nihil aliud coepit agere nisi in orationibus et elemosinis vacare et libros corrigere. Et quattuor evangelia Christi quae praetitulantur nomine Mathaei, Marci, Lucae et Johannis in ultimo ante obitus sui diem cum Graecis et Syris optime correxerat.«

Diese Aussage stellt also ausser Zweifel, dass die Revision der Evangelien Karl namentlich in seinem letzten Lebensjahre noch angelegentlich beschäftigte, und dass er an dieser Revision mit Griechen und Syrern arbeitete, was wiederum es evident macht, dass syrische und griechische Abschriften der Textrevision zu Grunde gelegt wurden. Auch ohne eine engherzige Interpretation der Aussage des Theganus zu versuchen, wird man doch annehmen dürfen, dass der Angelsachse Alcuin bei seiner Reinigung des Textes der biblischen Bücher vorzüglich die Hilfe seiner angelsächsischen und irischen Landsleute in Anspruch genommen habe, bei welchen wieder Abschriften der Itala eine autoritative Rolle spielten, und dass erst nach Alcuin's Tod, als Karl d. Gr. in seiner letzten Lebenszeit nochmals und jetzt persönlich an die Arbeit herantrat, griechische und syrische Kräfte zur Durchführung derselben herangezogen wurden. Ein Theologe mag die Frage lösen, ob die Theodulphbibeln philologisch stärker von orientalischen Textredactionen beeinflusst sind als die Alcuinbibeln, ähnlich wie dies künstlerisch in der Decoration der Kanones der Fall ist — aber gewiss wird uns durch die Aussage des Theganus erklärt, warum der orientalische Einfluss in den älteren Handschriften gar nicht oder nur ganz schwach entgegentritt, dann aber nach den Theodulphbibeln, den Evangeliaren des Ebon und von Soissons für das bezeichnete Gebiet der Decoration herrschend

[18]) Alcuini Epistolae ed. Dümmler in Jaffe's Bibl. Rer. Germ., VI. pag. 521.

[19]) Hoc opusculum in morem annalium Theganus natione francus, Trevirensis ecclesiae corepiscopus breviter quidem et vere potius quam lepide composuit. — Pertz, M. G. II. pag. 585 fg.

wird. Wir begegnen dem in all den bekannten grossen Scriptorien: zu Rheims, Metz, Tours.

Durch die Verwandtschaft mit dem Ebon-Evangeliar auf Rheims zurückweisend, sind u. A. das Loisel-Evangeliar (Paris, Bibl. nat. 17968), das von Blois (ebenda lat. 265), das Colbert-Evangeliar (ebenda lat. 324); in allen trifft man das gleiche Decorationsschema der Kanones, doch in den Details bereits stärker lateinisirt als im Soissons-Evangeliar. Neben Flachbögen werden auch Giebel angewendet — vereinzelt aber auch der eingezogene oder Hufeisenbogen, der nur dem Orient entlehnt worden sein kann. An den Ansatzpunkten der Bogen oder Giebel kommen Figürchen zur Verwendung, die weder der heiligen Geschichte, noch dem Alltagsleben entlehnt wurden, sondern unmittelbare Nachbilder antik römischer Motive sind, so Speerwerfer von classischer Nacktheit, Pfeilschützen, Tritonen von bewundernswerther Feinheit der Bewegungslinie. In die Nähe des Ebon-Evangeliars gehört auch das Evangeliar Franz II., wo sich in den Elementen der Kanonesdecoration der irische Einfluss zu dem orientalischen und lateinischen gesellt — ein lehrreiches Beispiel für die naive Art, mit der der Künstler Vorbilder, von woher immer sie kommen mochten, auf sich wirken liess, sobald sie seinen Geschmack reizten oder eine Lücke in seinem Formenschatz füllten.

Wenn, wie ich vermuthe, das Evangeliar von Soissons in Metz entstand, so kann es nicht Wunder nehmen, dass das kurz nach 843 dort geschriebene Lothar-Evangeliar (Paris, Bibl. Nat. lat. 266) eine noch gesteigerte Pracht der Kanonesdecoration zeigt. Auch hier wechseln Giebel mit Bögen. Beide sind reich verziert; zu Vögeln und Blumenwerk gesellen sich fabelhafte und der Natur entnommene Thiergestalten, die ihre orientalische Abstammung nicht verläugnen, wie das Einhorn oder der Elephant. Selbst Tours, wo der römisch classische und altchristliche Einfluss so stark wie an keiner anderen Stelle wirkte, folgte auf diesem Wege. Die Bibel Karl's des Kahlen (Paris, Nat. Bibl. lat. 1) ist dafür Zeuge. Wiederum ist es nicht bloss der Gesammteindruck, sondern auch bestimmte Einzelheiten der Decoration der Kanones, worin die Abhängigkeit von orientalischen Vorbildern sich offenbart. Die kleinen biblischen Darstellungen wechseln mit Motiven der Gattungsmalerei (z. B. eine futterstreuende Frau, ein Mann, der auf kämpfende Böcke losschlägt), nur beleben sie hier die Randbordure, nicht die Hauptbögen, die meist nur mit Blumen- und Pflanzenstengeln, herabhängenden Lampen, Krügen, Kronen verziert sind; die Zwickel sind oft mit Thiergestalten ausgefüllt, die nicht immer der griechisch-römischen Mythe entnommen sind, sondern manchmal auf orientalischen Ursprung hinweisen. Daneben allerdings auch die lautersten

antiken Gedanken, wie z. B. geflügelte nackte Genien, welche Medaillons mit dem Bilde des Pfauen emporhalten. Meines Wissens erscheinen hier auch in der abendländischen Malerei zum ersten Male ausschreitende und ruhende Thiergestalten wie Ochs, Löwe, als Säulenfuss verwendet, ein Motiv, das wohl wiederum von der syrischen Decoration aus dem assyrischen Formenvorrath übernommen worden sein dürfte. Im Ganzen also ein vorurtheilsloses Schwelgen in ornamentalen heimischen Motiven und in Motiven, welche dem Orient, der classischen Antike und der altchristlichen Kunstsymbolik entnommen sind — alles nur dem einen Streben dienstbar, den Eindruck glänzender decorativer Pracht zu erzielen. Dabei kündigt sich aber schon hier ein in der Folge bewährtes Gesetz an: von den ornamentalen Details des Decorationsschemas erhalten sich nur die, welche durch ihre Besonderheit den phantastischen Sinn der Zeit anregen, während jene, welche der Pflanzen- und Linearornamentik angehören, sich den aus der einheimischen ornamentalen Entwicklung hervorgehenden Abwandlungsnormen schnell fügen müssen. Der Thatsache gegenüber, dass der Pulsschlag des selbstständigen künstlerischen Lebens gerade auf dem Gebiet der Ornamentation am kräftigsten war, ist dies begreiflich.

Ja, aber hat denn wirklich der zweifellose Contact der orientalischen mit der carolingischen Buchmalerei gar keine anderen Spuren seines Einflusses hinterlassen? hat dieser Einfluss seine Machtsphäre über das Gebiet der Decoration so gar nicht erweitert? Es spräche gegen die künstlerische Naivität jenes Zeitalters, wenn die reich entwickelte Ikonographie des christlichen Orients ohne Einwirkung auf die künstlerische Production geblieben wäre. Und wirklich die Zeugnisse solcher Einwirkung fehlen nicht ganz, aber die Zahl derselben ist äusserst gering. Den reichsten Motivenschatz der carolingischen Zeit enthält das Sacramentarium, das für Drogo, einen natürlichen Sohn Karls d. Gr., geschrieben wurde (Paris, Nat. Bibl. lat. 9428)[20]. Dort findet man zunächst den Tetramorph — zum ersten Male in der abendländischen Malerei — der sicher einer syrischen Handschrift entlehnt ist; ferner weist auf ein syrisches Vorbild die Darstellung der Marien am Grabe (bezeichnend für den Ursprung des Motivs ist hier die Architektur des Grabes, zu der man die schlagendsten Analogien in der Grabarchitektur des Hauran findet, die Haltung des Engels und der Gruppe der drei Frauen ist für das ganze Mittelalter canonisch geblieben). Zweifelhaft ist die allegorische Darstellung der Kreuzigung — ein Typus, aber der sich bis ins

---

[20]) Zahlreiche Abbildungen daraus in Cahier, Nouveaux Mélanges (Ivoires, Miniatures, Emaux), Paris 1874, pag. 114 fg.

12. Jahrhundert erhält[21]); der Lebensbrunnen, der schon im Godescalc-Evangeliar erscheint, dürfte immerhin — schon die Architektur weist darauf hin — orientalischer Abkunft, doch schon früher der abendländischen Malerei einverleibt worden sein.

Das Auftreten des bärtigen Christustypus in der Buchmalerei dieser Zeit (zuerst fast gleichzeitig im Lothar-Evangeliar und in der Pariser Bibel Karls des Kahlen) bedarf zur Erklärung seiner Herkunft keiner byzantinischen Anregung; durch die Mosaikmalerei war dieser Typus schon zur Merovingerzeit im Frankenreiche heimisch geworden. Dagegen dürfte die Decoration syrischer Evangeliare noch eine mittelbare Anregung gegeben haben. Im Evangeliar von Soissons treten zum ersten Male in der carolingischen Malerei gebilderte Initialen »Lettres Historiées«, wie sie Cahier bezeichnete, auf. Es ist mir wahrscheinlich, dass dazu die kleinen, skizzenartig gezeichneten Figürchen, wie sie syrische Manuscripte (nach Analogie des Rabula-Evangeliars) für die Kanonesdecoration verwandten, Anlass gaben. Lag es ja nahe zu erkennen, dass zur Füllung von Initialen sich solche Figürchen und ganze Gruppen ausgezeichnet verwenden liessen. Dazu mochte die Scheu vor ausgeführten Gemälden — noch eine Folge der Stellung Karls d. Gr. zum Bilderstreit — diese decorative Verwendung biblischer und legendarischer Darstellungen unverfänglicher erscheinen lassen. So kam es, dass der reichste biblische und legendarische Motivencyclus jener Zeit nur in den Initialfüllungen des Sacramentariums des Drógo erhalten blieb.

Darüber hinaus reichte der Einfluss des orientalischen Elementes nicht. Stil und Technik blieben völlig unberührt, sie gründeten sich auf eingewurzelte Lehre, auf den Geschmack der Gebildeten, selbst auf eine nie völlig abgebrochene Tradition, konnten also durch zufällige Anregungen nicht geändert werden. Die etwas rohen, aber kräftigen Formen der carolingischen Miniaturen, die runden grossen Köpfe, die meist plumpen Extremitäten zeigen einen unsicheren, aber doch auch anders gearteten Formensinn, als die feinen nobelbewegten Gestalten der griechischen Buchmalerei, oder die asketisch hageren der syrischen. Das Fleisch hat in carolingischen Miniaturen einen gleichmässig gesunden, kräftig-bräunlichen Ton, doch ohne die Feinheit der Modellirung

---

[21]) Der neue Bund — eine Frauengestalt — fängt das Opferblut in dem Kelche auf, links eine andere Gestalt, aber männlich (wohl altes Testament?), die Schlange ringelt sich am Kreuzesstamm empor. Sonne und Mond als Brustbilder. Abweichend dagegen von orientalischen Vorbildern ist der bartlose Christus mit dem kurzen Schurz bekleidet. Zu den Seiten Maria und Johannes, der letztere die Hand an den Kopf legend — ein Gestus der Trauer, der bis in das 12. Jahrhundert in den Kreuzigungsdarstellungen wiederkehrt.

griechischer Werke jenes und des folgenden Jahrhunderts. Die Farbe der Gewänder ist durchwegs heller gestimmt, die Feinheit der Uebergänge fehlt aber ebenso wie der kräftige und doch sichere Auftrag in Bildern griechischer Handschriften. Selbst die Goldschraffirung der Gewänder braucht nicht, wie Waagen will, auf byzantinische Anregung zurückzugehen; bewusstes Streben nach glänzender, prächtiger Wirkung konnte leicht zu dem entsprechenden technischen Mittel führen, das zudem bei der Rolle, welche die Chrysographie jener Zeit in der Kalligraphie spielte, sehr nahe lag. Das Gegenständliche aber fand, wenn nicht in der römisch-altchristlichen Buchmalerei, so doch in der Mosaikmalerei und in der Sarkophagsculptur einen reich entwickelten Motivenkreis; und dass man auch die Sarkophagsculptur auf sich wirken liess, zeigen am deutlichsten die beiden Mosisdarstellungen in der Pariser Bibel Karls des Kahlen und in der gleichzeitigen Londoner sogenannten Alcuinbibel.

Auch in der ottonischen Kunstepoche änderte sich nicht dies Bild der Entwicklung. Was die carolingische Buchmalerei aus dem Orient aufgenommen und zum Theil verarbeitet hatte, wirkte weiter fort, so intensiv, dass man wie sonst auch hier nicht bloss das Schema der Kanonesdecoration, sondern auch alle Details aus der carolingischen Malerei herübernahm und sie schlecht und recht copirte. In den Evangeliaren, die für Otto III. und Heinrich II. geschrieben wurden, treten uns dieselben dem Gattungsleben und (aber seltener) der antiken Mythe entnommenen Figürchen entgegen, welche die carolingische Malerei für ihre Absichten benutzt hatte. Will man darnach die Anfänge deutscher Gattungsmalerei nicht in den Monatsbildern der Kalendarien sehen, so muss man sie auf den Kanonestafeln syrischer und griechischer Evangeliare suchen.

Zur Erklärung der Abbildungen.

Die drei mitgetheilten Fragmente von Kanonesbogen gehören dem Loisel-Evangeliar (nach Bastard) dem Rabular-Evangelar (nach Garrucci) und dem Soissons-Evangeliar (nach Bastard) an.

II.

Bilderstreit und Bilderproduction.

Karl der Grosse gilt der Kunstgeschichte als ein Freund und zwar sehr eifriger Freund der Bilder. Nicht als ob man dabei vergessen hätte, dass die vier Bücher De impio imaginum cultu unmittelbar die Ideen Karls zum Ausdruck bringen, möge nun Alcuin oder ein anderer Theologe des Hofes diesen Ideen die gelehrte Fassung gegeben haben. Aber man rühmte eben auch den carolinischen Büchern nach, dass auf das Gerechteste Wind und Sonne darin vertheilt seien, dass in dem Nec cum illis frangimus, nec cum istis adoramus, die Stellung Karls zum Bilderstreit ohne Vorbehalt gekennzeichnet sei [1]). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Auffassung der carolinischen Bücher wieder unter dem Einfluss einer andern kunstgeschichtlichen Tradition stand, welche Karl ohne weitere kritische Untersuchung ein äusserst weitgehendes Verhältniss zur Bilderproduction seines Zeitalters zugedacht hatte. Hat man nicht hier und dort — ohne Absicht — aus einem Cirkelschluss heraus demonstrirt? Diese Studie soll es versuchen, einer geschichtlich objectiveren und kritischeren Auffassung des Thatbestandes gerecht zu werden.

Es ist bekannt, die carolinischen Bücher waren die Antwort Karls auf die Beschlüsse des zweiten nicänischen Concils von 787. Es soll hier nicht untersucht werden, ob bloss Glaubenseifer oder auch politischer Groll gegen die Kaiserin Irene die Polemik gegen dasselbe so schneidend, das Verdammungsurtheil darüber so stark pathetisch machte; auch die Frage bleibe erspart, ob die Theologen des Hofes nicht hätten dahinter kommen können, dass die lateinische Uebersetzung der Concilsacten die ihnen vorlag durch Uebertragung von προσκύνησις mit adoratio den Sinn des Originalwortlauts alterirt habe — nur das sei hervorgehoben,

---

[1]) Vgl. Schnaase, G. d. b. K. III, S. 621 fg. und darnach Woltmann, G. d. Malerei I, S. 200 fg.

dass auch eine flüchtige Lectüre des Buches zu dem Schlusse führt, im Frankenreiche habe man die religiöse Gefahr, die von Seite der Bilderstürmer kam, für weit geringer erachtet, als die, welche von Seite der Bilderverehrer drohte[2]). Bilder in Kirchen sind zulässig »ob memoriam rerum gestarum et venustatem« [3]) — das wird wiederholt erklärt, aber wie schwierig wird die Bethätigung dieser Anschauung in der Praxis, wenn die wirkliche oder fingirte Sorge nie nachlässt, es könnte den Bildern eine Stelle zugewiesen werden, welche in das Gebiet der religiösen Unterweisung hinübergreift. Am Bezeichnetsten dafür ist eine Stelle im 22. Capitel des II. Buches:

»Sed ne forte sui erroris murum his tentent tueri munitionibus, eo quod et nos ob memoriam rerum gestarum imagines quibuslibet habendas esse concedimus, his a nobis eorum firmitas arietibus tantis veritatis quatietur impulsibus, quod aliud est, eas habere oblivionis timore, aliud ornamenti amore; aliud voluntate, aliud indigentia; aliud, idcirco videre, ne Dei et Sanctorum eius valeat quis oblivisci, aliud, ideo spectare, ut gestarum rerum possit reminisci; aliud est, eas res videre, quae nisi videantur, non obsunt; aliud eas, quae nisi videantur officiunt. Cum videlicet sine imaginum intuitu homo salvari possit, sine Dei vero notitia omnino non possit.« Alle Spitzfindigkeiten und feinen Unterscheidungen bei Seite gesetzt: hier wird die darstellende Kunst ihrer Bedeutung, welche hervorragende Kirchenväter wie Nilus und Gregor d. G. ihr zuwiesen, entkleidet: die Schrift der Analphabetiker zu sein, die mündliche Unterweisung in der Heileslehre zu ergänzen[4]).

Birgt das Dasein der Bilder so viele Gefahren für den Gläubigen, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn das Urtheil über die Bilderzerstörer weit milder lautet, als über die Bilderverehrer. So weist Karl von den Ersteren mit Entschiedenheit den Vorwurf ab, als wären sie

[2]) Ich halte mich an die Heumann'sche Ausgabe (Augusta Concilii Nicaeni II censura hoc est Caroli M. de impio Imaginum cultu libri IV. Hanoverae 1731). Piper hat bereits darauf hingewiesen, um wie viel schonender die Bilderstürmer im Vergleich zu den Bilderverehrern in den carolinischen Büchern behandelt werden. Vgl. dessen ausgezeichnete Darlegung in der Einleitung in die monumentale Theologie, S. 219 fg.

[3]) Lib. II, c. 9, ebenda in c. 13: nec illarum (sc. imaginum) in ornamentis basilicarum et memoria rerum gestarum constitutarum fugienda sit visio und in gleicher Weise an vielen andern Stellen.

[4]) In diesem Sinne: Basilius der Grosse in der XVII. u. XIX. Homilie, Gregor von Nyssa (Orat. de laudibus Theodori Martyris c. 2) und besonders Nilus Epist. lib. IV, ep. 61, wo ausdrücklich Malereien in der Kirche der Zweck der Unterweisung zuerkannt wird und Gregor der Grosse (Epist. lib. IV. ep. 9). — Viele einschlägige Stellen und deren Interpretation bei Augusti: Beiträge zur christl. Kunstgeschichte und Liturgik. I, S. 137 fg. und II, S. 88 fg.

gleich den Heiligthumsschändern des alten Testaments[5]); während er auf die letzteren die ganze Schale seines Zornes ausgiesst. Ihnen ruft er die Worte des Apostels zu: Nec ne maledicti regnum Dei possidebunt, ihr Thun bezeichnet er direct als »culpa«, während er das der Bilderzerstörer nur als »incauta levitas« classificirt[6]). Die Bilderfeinde zu Constantinopel haben den Wein der reinen Lehre mit Wasser versetzt, aber die Bilderverehrer von Nicäa haben diesem Trank Gift hinzugethan[7]). Diese wenigen Anführungen umgrenzen den theoretischen Standpunkt Karls: als Schmuck der Basilika, als geschichtliches Gedächtniss sind Bilder zulässig, aber sie sind nicht bloss ganz ohne Bedeutung für die Förderung des Seelenheils, sie können sogar die stärkste Gefahr desselben bilden, wenn die feine Grenze ihrer Zweckbestimmung überschritten wird. Dazu dann die Einengung der Machtsphäre der darstellenden Künste, die meist überaus kindlich motivirte Herabsetzung der Ausdrucksmittel, besonders der Malerei! Nicht die Gebote des göttlichen Gesetzes, nicht die Worte des Propheten, der Apostel oder des Herrn vermögen von einem Maler dargestellt zu werden. Alles ist ihnen verschlossen, was mit der Seele nur erfasst, mit Worten ausgesprochen werden kann:

Pictores igitur rerum gestarum historias ad memoriam reducere quodammodo valent: res autem quae sensibus tantummodo percipiuntur et verbis proferuntur, non a pictoribus, sed ab scriptoribus comprehendi, et aliorum relatibus demonstrari valent . . .«[8]).

[5]) Unde liquido patet, majora eorum, quanquam in abolendis a basilicarum ornamentis imaginibus quodammodo fuerint incauti, subversoribus tamen sacratissimi ac reverentissimi illius templi nequaquam sunt coaequandi: quoniam in istis fuit levitas, in illis vero atrocitas. Lib. IV, c. 4.

[6]) Lib. III, c. 11 und lib. IV, c. 9.

[7]) Vino etiam aquam majores suos miscuisse, turbulumque potum proximis praefati sunt propinasse: quibus non absque ratione objici potest, quod majores eorum vinum sacri eloquii, quo uti debuerunt, aquae permixtione insapidum effecerunt, cum ornamenta a basilicis abolenda sanxerunt; isti vero ejusdem vini potum a praedecessoribus, aqua vitiatum veneno acuerunt, cum, se imagines adoraturos eisque servitium exhibituros, professi earumque adorationem spernentes anathematibus condemnare conati sunt. Lib. IV, c. 22.

[8]) Lib. III, c. 23. Dazu die Ausführungen in lib. I, c. 2 über das Unwahre bildlicher Darstellungen: »Veritas semper intemerata et inviolata perseverans unius modi est. Istae (imagines) vero pro voluntate artificis plura se demonstrant agere, cum nihil agant. Nam cum videntur homines esse, cum non sunt, pugnare, cum non pugnent, loqui, cum non loquantur, audire, cum non audiant, cernere, cum non cernant, innuere, cum non innuant, palpare, cum non palpent etc. huiusmodi constat figmenta artificum esse, non eam veritatem, de qua dictum est: Et Veritas liberabit vos.» Es giebt keinen schrofferen Gegensatz dazu als die Worte Basilius des Grossen am Schluss der XVII. Homilie: εἰς Βαρλαὰμ μάρτυρα, worin er die Maler auffordert, die rühmlichen Thaten des antiochenischen Märtyrers Barlaam in Farben darzustellen. Vgl. Augusti a. a. O. I, S. 138 fg.

Soll nun Karl durch weitgehende Förderung der Bilderproduction die Gefahr für den Bildercult, der ohnediess in Italien in dem Papste Hadrian eine kräftige Stütze fand, auch im Frankenreiche vergrössert haben? Nichts liegt dieser Studie ferner, als beweisen zu wollen, Karl habe sich der Bilderproduction gegenüber überhaupt ablehnend verhalten, aber diess erscheint schon als eine Forderung folgerichtigen Verhaltens in der Bilderfrage, dass Karl die Bilderproduction, soweit seine persönliche Initiative in Frage kommt, in enge Grenzen eindämmte — die Production überhaupt und damit auch den sacralen künstlerischen Stoffkreis. Die geschichtlichen Nachrichten und die künstlerischen Monumente — soweit sie hier in Frage kommen können — bestätigen diess. Was zunächst jene Capitularen betrifft, welche auf Karls praktische Stellungnahme zur Kunst Bezug haben, so entnimmt man aus keinem mehr, als dass die Sendboten auf den Zustand der Gotteshäuser Acht haben, nothwendig gewordene Restaurationen überwachen sollten. Am ausführlichsten in diesem Punkt ist das Capitulare Aquense (von 807) und auch hier wird nur gesagt, die Sendboten sollten Acht haben, ob die Kirchen in Bezug auf Dach, Mauerwerk, Fussböden, Fenstern und nicht minder was Malerei betrifft, in gutem oder schlechtem Zustande sich befänden [9]), im Uebrigen nirgends eine Angabe, die zu schliessen erlaubte, dass den Malereien in der Kirche eine Aufmerksamkeit zugewendet werden sollte, die sie in mehr als decorativer Function erscheinen liesse. Hier also fliesst der Quell spärlich; sehen wir, welche Impulse die Bilderproduction durch Karl in seiner unmittelbaren Nähe und auf seine unmittelbare Initiative hin erhalten hat.

Es sind zunächst die Wandmalereien ins Auge zu fassen. Leider

[9]) Primum de ecclesiis, quomodo structae aut destructae sint in tectis, in maceriis sive parietibus sive in pavimentis, necnon in pictura, etiam in luminariis sive officiis. — Pertz M. G. LL. I, p. 179. Sickel, Regesten Acta Caroli Nr. 211. Es gehören dann noch hierher: Das Capitulare ad Salz (Aug. 803), das nur auf die gute Instandhaltung des Gotteshauses und Abhaltung des Gottesdienstes Bezug nimmt. — Pertz p. 123. Sickel Nr. 190. — Das Capitulare duplex ad Niumagam (März 806) »quomodo aut qualiter in domibus ecclesiarum et ornamentis ecclesiae emendatae vel restauratae esse videntur«. Pertz, p. 144. Sickel No. 205. — Endlich das Capitulare Aquisgranense von 809 und das Capitulare Aquisgranense von 813, in welchen beiden die Sendboten nur die kurze Weisung erhalten, zu achten, ob verordnete Kirchenrestaurationen durchgeführt seien. — Pertz, p. 157 u. 185. Sickel No. 216 u. 248. Einhard's Vita hat ganz präcis den Inhalt dieser Capitularen zusammengefasst: Praecipue tamen aedes sacras ubicumque in toto regno suo vetustate conlapsas comperit, pontificibus et patribus, ad quorum curam pertinebant, ut restaurarentur imperavit; adhibens curam per legatos ut imperata perficerent. Cap. XVII (ed. Jaffè). — Der Monachus Sangallensis hat in seiner ausführlichen Stelle die Angabe Einhard's nur paraphrasirt (lib. I, cap. 30, ed. Jaffé.).

schweigen auch hier die Monumente und nur die litterarischen Nachrichten sprechen.

Zunächst wird der reiche Musaikenschmuck, den die Palastcapelle zu Aachen besass, auf Karl den Grossen selbst zurückgeführt. Das Kuppelmusaik — der thronende Christus mit den vierundzwanzig Aeltesten — existirte noch im Beginn des vorigen Jahrhunderts; Spuren musaicitischer Darstellungen zeigten die Fensterleibungen und man vermuthet, dass gleicher Schmuck auch die Wölbungen der Emporen auszeichnete. Von dem Kuppelmusaik hat uns Ciampini eine Abbildung erhalten; leider ist dieselbe so dürftig, dass sie uns höchstens über die allgemeinen Linien der Composition verständigt. Die starke Nachwirkung altchristlicher Muster wird daraus ersichtlich; aber bestimmt diese nicht ebenso die Darstellungsgesetze der ottonischen Kunst wie der carolingischen?[10]). Wie steht es da mit den urkundlichen Nachrichten? Es ist merkwürdig, dass Einhard in seiner Lebensbeschreibung Karls zwar des Münsters ausführlich gedenkt, aber den Musaikenschmuck mit keiner Silbe erwähnt; der Fenster, der Thüren, der Chorschranken, der Säulen wird gedacht — nur eines bildnerischen Schmuckes nicht:

Ac propter hoc plurimae pulchritudinis basilicam Aquisgrani exstruxit auroque et argento et luminaribus atque ex aere solido cancellis et januis adornavit. Ad cuius structuram cum columnas et marmora aliunde habere non posset, Roma atque Ravenna devehenda curavit[11]).

Es giebt eine einzige späte, und dazu sehr schlecht beleumundete Quelle, welche erzählt, Karl d. G. habe Palast und Capelle in Aachen mit Malereien ausgestattet, das ist der Pseudo-Turpin.

»Carolus . . . basilicam, quam ivi aedificaverat auro et argento cunctisque ornatibus ecclesiasticis decenter adornavit veterisque et novae legis historiis eam dipingi jussit«[12]). Man dürfte wohl richtig schliessen, wenn man diese Mittheilung auf eine Zusammenschweissung der Nachricht des Einhard über die Aachner Palastcapelle und des Ermoldus Nigellus über die Palastcapelle zu Ingelheim zurückführt. Keinesfalls kann man Turpin in einer zweifelhaften Angelegenheit als Zeugen gelten

[10]) Ciampini Vetera Monumenta p. II. Tab. XLI. Dem thronenden Christus gegenüber hat man sogar einen ganz befremdlichen Eindruck; Gewandung und Thronform erwecken Bedenken.

[11]) Ed. c. cap. 26. Die Decoration auro et argento auf Mosaiken zu deuten, geht nicht an. Man vergleiche die gegensätzliche Stellung dieser rein ornamentalen Decoration zu der mit Bildern in den Carolinischen Büchern ». . . basilicas, prout libet, Sanctorum imaginibus sive etiam auro argentove exornamus«. — Lib. III, c. 24.

[12]) Vita Caroli et Rolandi (ed. Ciampi) am Schluss. Hier auch meines Wissens die einzige Aussage über die Darstellung der sieben freien Künste und der Siege in Spanien im Palaste zu Aachen.

lassen. Dagegen kommt eine merkwürdige Nachricht aus einer Quelle, die nicht bloss älter als Turpin ist, sondern auch den Vorzug der Lauterkeit besitzt. Ungefähr 1053 schrieb ein Mönch des Klosters St. Jakob in Lüttich das Leben Balderich's II., Bischofs von Lüttich 1008—1018. Hier wird nun auch eines Johannes »natione et lingua Italus« ausführlich gedacht, der eines ausgezeichneten Rufes als Maler genoss. Im Kloster St. Jakob in Lüttich besassen sie Malereien von ihm und so erzählt denn auch der Mönch, wie Johannes aus Italien nach Deutschland kam:

»Otto tertius Imperator, de quo dubium fuit, justicia an validis armis foret potentior, quodam tempore in partes deveniens Galliarum mansionem accepit in Aquensi ut in regia sede et publicae rei domicilio. Ubi aliquamdiu commoratus, ejusdem loci capellam studio devocionis regiis muneribus et bonis honoravit et quod deerat ad decorem ipsius capellae supplere animum intendit. Necdum enim color alicuius picturae eandem decorabat. Unde praedictus Johannes praeciosum artificem missa legacione ab Italia accersivit et ut doctas manus hinc applicaret negotio oravit et imperavit. Paruit ille regali imperio et quid valeret in hac arte declaravit magnifice.« Der Berichterstatter las auch noch eine Inschrift dort: A patriae nido rapuit me tercius Otto[13]). »Noch schmückte nicht irgend welche Malerei die Capelle« — es scheint mir unmöglich, diess auf Wandmalereien im engeren Sinne allein zu beziehen, schon weil die Musaik-Ausstattung, als die kostbarere und monumentalere Art der Malerei da, wo über den Mangel jeglicher Malerei geklagt wird, doch nicht ganz verschwiegen oder übergangen worden wäre. Jedenfalls macht diese Aussage den carolinischen Ursprung des Musaikenschmucks sehr unsicher und vor Allem schliesst sie eine so reiche Ausstattung mit Musaiken aus, wie sie gerne vorausgesetzt wird[14]). Das Schweigen Einhards und die Rede des Biographen Balderichs ergänzen einander, den einstigen Musaikenschmuck des Aachner Münsters als auf Initiative Karls hin entstanden, in Frage zu stellen.

Nicht günstiger steht es mit der Frage wegen der ideellen Urheberschaft der grossen Bilder-Cyclen in der Capelle der Ingelheimer Pfalz.

Wiederum fällt hier zunächst die Aussage Einhards schwer ins Gewicht. Seine Worte berechtigen sogar zu dem Schlusse, dass diese Bauschöpfung zur Zeit des Todes Karls noch gar nicht vollendet war:

---

[13]) Pertz, M. G. SS. IV, 724—738. Der Aufenthalt, von dem hier die Rede, dürfte der sein, den Otto im Herbst 997 in Aachen nahm. Ueber Otto's Bestrebungen, die alte Kaiserpfalz zu heben, Giesebrecht, G. d. d. KZ. 4 A. I. S. 733 fg.

[14]) Vgl. Schnaase, G. d. b. K. III, S. 532—624.

»Inchoavit et palatia operis egregii: unum haud longe a Mogontiaco civitate juxta villam cui vocabulum est Jugilenheim, alterum Noviomagi etc. . . .« [15]). Dass Karl bereits 807 sich zu Ingelheim aufhält, ist ja zweifellos, es ist aber kein Zeugniss, dass der Ausbau des Ganzen noch über die letzten Lebensjahre Karls hinaus dauerte [16]). Dazu tritt das Schweigen der Genossen der poetischen Tafelrunde Karls; der Erste, der den Glanz des Palatiums schildert, ist Ermoldus Nigellus, und zwar in der Dichtung, welche die Ruhmesthaten Ludwigs d. F. in Krieg und Frieden verherrlicht. Sollten aber Chronikschreiber und die Genossen des grossen Kaisers kein Wort für ein Werk gehabt haben, das jenseits der Alpen wahrscheinlich zum ersten Male mit solcher Ausführlichkeit die Heilesgeschichte der Menschheit darstellte? Es ist diess kaum zu glauben, und so drängt wiederum das Schweigen der Einen und das Reden des Andern zu dem Schlusse: erst unter Ludwig d. F. sei dieses Werk entstanden. Das wird bekräftigt durch den Cyclus von profanen Darstellungen, welche die Halle ausschmückten. Auf der einen Seite waren die grossen Eroberer und Weltreiche des Alterthums dargestellt: Ninus, Cyrus, dessen Haupt Tomyris in den mit Blut gefüllten Schlauch steckt, Phalaris, der die grausame Todesprobe mit dem von Perillus verfertigten ehernen Stier an dem Künstler selbst macht, Romulus und Remus Rom gründend, Alexander, Hannibal, wie er in den Sümpfen Etruriens ein Auge einbüsst. Auf der andern Seite als legitime Fortsetzung: die gesta paterna.

> Parte alia tecti mirantur gesta paterna
> Atque piae fidei proximiora magis.
> Caesareis actis Romanae sedis opimae
> Junguntur franci gestaque mira simul.

Zunächst gleichsam als Vorläufer der fränkischen Weltmonarchie Constantin und Theodosius, dann die Entstehung des carolingischen Weltreichs und dessen Abschluss und Vollendung durch Karl d. G. Hier war dargestellt der Sieg Karl Martell's über die Friesen, die Unterwerfung Aquitaniens durch Pipin — endlich Karl d. G.

> Et Carolus sapiens vultus praetendit apertos
> Fertque coronatum stemmate rite caput;
> Hinc Saxona cohors contra stat, proelia temptat
> Ille ferit, domitat, ad sua jura trahit [17]).

Also das Ganze ein auch räumlich abgeschlossener Cyclus, der

---

[15]) Ed. cit. cap. XVII.

[16]) Ein Capitulare dat. Ingilenheim 7. Aug. 807. Sickel Nr. 210.

[17]) Ermoldi Nigelli in Honorem Hludovici lib. IV, v. 267—270 und v. 279 bis 282 (ed. Dümmler).

die monumentale Verherrlichung der durch Karl hinterlassenen politischen Stiftung bedeutete; in der Anordnung geknüpft an die Art der weltgeschichtlichen Betrachtung, wie sie dem in jener Zeit populären Werke des Orosius zu Grunde liegt. Wann Ludwig Halle und Kirche mit diesem reichen malerischen Schmuck versehen liess, ist ungewiss — nur das steht fest, dass sie 826 vollendet waren, da um diese Zeit Ermoldus Nigellus nach Strassburg in die Verbannung geschickt wurde, wo er seine Carmina in honorem Hludovici niederschrieb [18]).

Spärlich und unsicher wie die Kunde von Wandgemälden, welche von Karl unmittelbar hervorgerufen worden sein sollen, sind auch die Nachrichten von Wandbildern, die auf Initiative von Mitgliedern seines Kreises entstanden. Die 1863 abgebrochene Kirche St. Germigny-les-Pres, welche Theodulph 806 erbaute, war in der Apsis mit einer symbolischen Darstellung in Musaik ausgestattet: die Bundeslade mit den darauf liegenden Gesetzesbüchern, von Cherubinen bewacht und darüber die Hand Gottes. Ausserdem erlauben einige wenige Tituli, gedichtet von den Poeten und Gelehrten des Hofes Karls, auf vorhanden gewesene Wandgemälde zu schliessen. Zunächst gilt dies von vier Tituli des Bischofs Bernowin; sie gehörten zu Bildern, mit welchen er eine unter Beihilfe Karls erbaute Kirche (das »wo« ist nicht nachweisbar) ausstattete; sie beziehen sich auf die Verkündigung, Geburt Christi, Kreuzigung und Himmelfahrt [19]). So gross die Zahl der Tituli des Alcuin ist, so wird man höchstens einen oder zwei mit voller Bestimmtheit auf zur Ausführung gekommene Wandmalereien zurückführen können; so einen, welcher eine Majestas Domini mit den fünf klugen Jungfrauen (CIII. 1) schildert, einen anderen, welcher auf das Martyrium des hl. Ste-

[18]) Auch Cornel P. Bock hat die Entstehung der beiden Cyklen in die Zeit Ludwig's d. F. verwiesen (Die Bildwerke in der Pfalz Ludwig's d. F. zu Ingelheim in Lersch, Niederrhein. Jahrbuch. Bd. II. Bonn 1844. S. 291—301). Bock datirt sie vor 819, da im Sommer dieses Jahres Ludwig in Ingelheim schon längeren Aufenthalt genommen habe. Machte man die Vollendung der Cyklen von einem ersten Aufenthalte Ludwig's in Ingelheim abhängig, so müsste man bis vor 817 zurückgehen, da schon im August 817 Ludwig hier einige Zeit verweilte. Beweis: das Capitulare vom 4. Aug. 817. Sickel, Acta Ludovici Nr. 114. Es fehlt aber jeder zwingende Grund, die Entstehung der beiden Cyklen in ein so enges Verhältniss mit einem ersten längeren Aufenthalt Ludwig's zu bringen. Der Versuch Bock's, die Darstellungen in der Halle als Reliefs nachzuweisen, ist nicht gelungen. — Regia namque domus late persculpta nitescit (v. 245) lehrt nur, wie schon Schnaase bemerkte (G. d. b. K. III, S. 622), dass die weithin leuchtende königliche Halle mit reichen architektonischen Details äusserlich verziert war. Die Technik der Darstellungen im Innern aber ist bestimmt durch die gebrauchte Bezeichnung pingere und depingere (v. 273. v. 276).

[19]) Bernowini Carmina, I—VI ed. Dümmler I, p. 413 fg.

phanus und Laurentius hinweist (CXIV. 6). Ein dritter Titulus, der einen Cyclus von Darstellungen aus der Genesis feiert, dürfte auf Bilder einer Bibelhandschrift sich beziehen, da es nicht leicht denkbar ist, dass ein Wandbilderkreis in einer Kirche ausschliesslich mit Motiven von der Schöpfung des Menschen bis zur Verheissung an Abraham bestritten worden wäre (CXV)[20].

Auch die Annalen vermehren für die Zeit Karls die Nachrichten nicht. So glauben wir es zwar, wenn Karl in dem 24. Cap. de III des Buches de impio imaginum cultu von sich sagen lässt: wir statten die Kirchen, je nachdem es uns gefällt, mit den Bildern der Heiligen oder auch mit Gold und Silber aus, aber der Mangel directer Nachrichten lehrt doch, dass diese Ausstattung mit Bildern seltener waren, als die mit »Gold und Silber«. Und diese Vermuthung wird schliesslich durch die Buchmalerei bestätigt, wobei zum Glück nicht mehr bloss dürftige litterarische Notizen, sondern auch Werke selbst sprechen.

Durch Inschrift beglaubigt, als auf Initiative Karls hin entstanden, ist das Evangeliar in Godescalc; durch fortlaufende geschichtliche Tradition und durch ihren Kunststil das Evangeliar der kais. Schatzkammer in Wien und das goldene Buch in Trier. Es ist nun bezeichnend, dass in diesen drei Evangeliaren sich der Bilderschmuck auf die Darstellung der Evangelisten beschränkt, wozu im Godescalc-Evangeliar noch die Bilder des Lebensbrunnens und des thronenden Christus treten. Das Gleiche gilt von Handschriften, welche nur auf paläographische und stilistische Merkmale hin der Zeit Karls zugewiesen werden, wie z. B. der ornamental so reich ausgestattete Codex Millenarius in Kremsmünster. Auch die Tituli Alcuin's für ein solches Evangeliar[21]) (das nicht mehr nachweisbar) vermehren nicht viel diesen Bilderschmuck: das erste Blatt zeigt Christus, umgeben von den Evangelisten und den vier Hauptpropheten (gewiss das gleiche Schema wie in der Pariser Bibel Karls des Kahlen), dann folgen die Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Aeltesten, unten Tellus und Oceanus (ganz vollständig sich deckend mit der Darstellung dieses Motivs in dem Codex Aureus von St. Emeran in München), das Lamm allein und eine

[20]) Die Würdigung der Tituli für die Kunstgesch. bei Springer: Die deutsche Kunst im X. Jahrh. (Westdeutsche Zeitschrift 1884, S. 217 fg.). Die citirten Nummern nach Dümmler a. O. p. 330, 345 u. 346. Die Genesisdarstellungen in der Bamberger Bibel stimmen bis zum Brudermord mit den hier bezeichneten Motiven überein. Dann folgt dort noch eine Darstellung. Eva mit dem nachgeborenen Seth, während hier noch angedeutet werden: Der Bau der Arche, Aussendung der Taube und des Raben, das Verlassen der Arche, Abrahams Auszug, Abrahams Verheissung.

[21]) Carmina LXX ed. c. p. 202.

Darstellung der Hand Gottes. Aber nirgends auch nur ein Ereigniss aus der Geschichte Christi. Ziehen wir auch noch die Bibeln heran, so kann es sich hier nur um die eigentlichen Alcuinbibeln handeln. Den Anspruch, solche zu sein, machten früher: die in der Vallicelliana in Rom, die von Speyr-Passavant an das British Museum verkaufte, die Vulgata in der Bamberger Stadtbibliothek und die in der Cantonalbibliothek in Zürich. Die Londoner Bibel ist, trotz aller von Speyr-Passavant beigebrachten Autoritätsgutachten und seiner Beweisführung, die sogar in dem Moses Karl d. G. dargestellt sah, zwar als ein Werk der Schule von Tours, doch aus der Zeit Karls des Kahlen herrührend nachgewiesen worden[22]). Auch die Autorität des Exemplars der Vallicelliana wird angezweifelt[23]) — das Zürcher Exemplar besitzt bloss ornamentalen Schmuck und so bleibt nur die Bamberger Vulgata übrig. Wie schon erwähnt, enthält sie Darstellungen aus der Genesis und zwar werden in Form einer Bildertafel in vier Streifen übereinander folgende Scenen vorgeführt: die Schöpfung Adams, die der Eva, der Sündenfall, die Erscheinung Gottes, die Vertreibung aus dem Paradies, die Strafe der Sünde (Bebauung des Bodens), der Brudermord, Eva mit dem nachgeborenen Seth. Wenn der früher erwähnte Titulus Alcuins mit Recht auf eine Bilderhandschrift bezogen wurde, so hatte man einem andern Bibelexemplar die Darstellungen aus der Genesis bis zur Verheissung an Abraham fortgesetzt — aber auch hier nicht über die Genesis hinaus — also nicht hinaus über das Vorspiel der Heilestragödie. Also auch in der Miniaturmalerei der Zeit Karls ist der religiöse Stoffkreis der Gestaltung ein äusserst enger. Vielleicht aber sieht man hier wie dort nur Zufall, sucht die Erklärung des Thatbestandes in dem Mangel an Nachrichten, in der Verschollenheit, der Zerstörung der Monumente. Diese Erklärung hält nicht Stich, weil sie schon nicht mehr zuträfe auf die Zeit des nächsten Nachfolgers Karls, auf die Zeit Ludwigs d. F. Schon in der Zeit Ludwigs d. F. werden die Nachrichten zahlreicher, welche über die Ausstattung von Kirchen und Oratorien berichten, und die künstlerische Ausstattung der heiligen Schriften zeigt eine Erweiterung des religiösen Stoffgebiets. Dem poetischen Bericht des Ermoldus Nigellus gesellen sich andere in Annalen und Dichtungen. Die Gesta Abb. Fontan. berichten von der umfassenden Thätigkeit des als Maler gepriesenen Maladulph in Fontanelle; in der

---

[22]) British Museum Add. Ms. 10546. — Speyr-Passavant: Description de la Bible écrite par Alchuin de l'an 778 a 800 et offerte par lui a Charlemagne. Paris 1829. — Madden in Gentlemans Magazine 1836. — Westwood, Palaeographia sacra pictoria, p. 97. — Waagen, Treasures of Art in Great Britain I, p. 106.

[23]) Vgl. Bethmann, Archiv (altes) f. ä. deutsche Geschichtskunde. XII, S. 42.

poetischen Lebensbeschreibung des Aigil erzählt der Dichter — Bruun — von seiner malerischen Leistung in der Apsis der Klosterkirche in Fulda [24]). Dass hier auch kleinere Capellen und Oratorien mit Gemälden ausgestattet wurden, bezeugen Tituli von Hrabanus Maurus gedichtet. Auf ein sehr umfangreiches Apsidenbild weist ein Titulus des Florus Lugdunensis [25]). Nach dem Tode Ludwigs d. F. treten diese Nachrichten in stets zunehmender Zahl auf, auch noch zu einer Zeit, da, wie die Bilderhandschriften bezeugen, die carolingische Malerei ihren Höhepunkt längst überschritten hat und dem Verfall zueilt. Noch deutlicher lässt sich der Umschwung, wie oben angedeutet, in der künstlerischen Ausstattung der heiligen Schriften verfolgen. Bezeichnend ist hier zunächst das Evangeliar von Soissons (Paris, Nat.-Bibl. Cat. 8850), das Ludwig der Abtei St. Medard, mit welcher ihn später so schwere demüthigende Schicksale in Verbindung bringen sollten, wahrscheinlich 826 gelegentlich der Ankunft der Reliquie des hl. Sebastians, übergab [26]). Der Bilderschmuck dieses Evangeliars ist reicher als der irgend einer früheren carolingischen Handschrift. Zu den Bildern Christi, der Evangelisten und einer doppelten Darstellung des Lebensbrunnens treten hier noch Darstellungen evangelischer Scenen, allerdings noch nicht in Form selbstständiger Compositionen, sondern ornamentalen Zwecken dienstbar, nämlich zumeist als Initialfüllungen. In der ersten Studie wurde die Vermuthung ausgesprochen, dass man für diese kleinen vignettenartigen Compositionen die formale Anregung wohl aus syrischen Handschriften geschöpft haben dürfte; die Anregung war um so willkommener, als die dadurch erleichterte ornamentale Verwerthung solcher biblischen Scenen der Freude am Bilderschmuck aber auch der Zurückhaltung, welche die fränkische Kirche noch in der Bilderfrage beobachtete, gerecht ward. In die Nähe des Soissons-Evangeliars stellen sich dann als verwandt ein für Ludwig d. F. geschriebenes Evangeliar (Paris, Bibl. Nat. lat. 9388), ein Evangeliar im British

[24]) Candidus (Brunn) de vita Aegili lib. II, v. 133—138 ed. Dümmler II, p. 112. — Gesta Abb. fontan. Pertz, M. G. SS. II, p. 296.

[25]) Carmina LV. 5. LXI. 2 (ed. Dümmler II, S. 220—222). Flori Lugdunensis Carmina XX (ed. c. II, S. 548).

[26]) Aubert giebt in seiner Abhandlung über das Ebon-Evangeliar kurzweg das Datum 827 als Zeit der Uebergabe an (Memoire de Société Nat. des Antiquaires de France 1879, p. 111 fg.), welchen besonderen Anhaltspunkt er für dies Datum hatte, vermag ich nicht zu sagen. Ed. Fleury, Les Manuscrits a miniature de la bibliothèque de Soissons (1865) war mir leider nicht zugänglich. Auch Delisle widerspricht nicht der Angabe, dass das Evangeliar von Ludwig d. F. der Abtei übergeben worden sei. Vgl. Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, t. III, p. 245.

Museum (Harleian 2788) und das Evangeliar in der Municipal-Bibliothek von Abbeville [27]). Die höchste Leistung dieser ornamentalen Richtung wurde das Sacramentarium des Drogo (Paris, Nat.-Bibl. 9428), in welchem biblische, legendarische und liturgische Motive in geistreicher, gefälliger Composition als Füllung in zahlreichen Initialen verwendet werden [28]). Um diese Zeit stattete man die Evangeliare und Bibeln aber auch schon ohne Scheu mit zahlreicheren selbstständigen Compositionen aus den heiligen Geschichten aus. Die Bibel Karls des Kahlen (Paris, Bibl. Nat. lat. 1) mit ihren Darstellungen aus der Genesis der Geschichte des hl. Paulus, der Apokalypse eröffnet die Reihe — die Bibel von St. Paul schliesst sie, nicht als eine qualitativ hochstehende, wohl aber als die quantitativ reichste Bilderhandschrift der carolingischen Zeit [29]). Allerdings übersteigen auch noch hier die alttestamentlichen Hergänge an Zahl die evangelischen Scenen — denn ganz unbekümmert trat erst das folgende Jahrhundert an die Bilderproduction heran.

Suchen wir nach der Erklärung der Zunahme der Bilderproduction, die sich von Ludwigs des Frommen Zeit an bemerken lässt, so liegt sie eben in der Wendung, welche der Bilderstreit unter Ludwig d. F. zu nehmen begann. Nicht als ob der von Karl d. G. eingenommene Standpunkt verlassen worden wäre, aber sowohl die fränkische Geistlichkeit als auch Ludwig wandte die versöhnlichsten Formen an und das Verhältniss sowohl gegen Rom als auch gegen Konstantinopel

---

[27]) Ueber das Evangeliar im British Museum: Delisle, Notes sur quelques manuscrits du Musée Britanique in den Memoires de la société de l'histoire de Paris, t. IV, p. 38 fg. Das Evangeliar von Abbeville stammt aus Saint Ricquier. Dass es schon von Karl d. Gr. im Jahre 800 an Angilbert geschenkt wurde, überhaupt durch Angilbert dorthin kam, dafür fehlt jeder Beweis. Die Entstehung dieser Legende ist aber begreiflich, da Angilbert die Kirche seines Klosters in jeder Weise glänzend ausstattete, auch eine Bibliothek von 200 Büchern stiftete. Die Ornamentik weist unbedingt über die Zeit Karls hinaus. Man vergleiche die Proben bei Bastard.

[28]) Die schönsten reproducirt bei Bastard, die ikonographisch interessanten bei Cahier, Nouveaux Melanges.

[29]) Die Verfasser des Nouveau Traité de diplomatique (t. III, p. 133 et 131) haben die Vermuthung ausgesprochen, dass die Bibel die Vivian Karl dem Kahlen übergab, bereits unter Alcuin geschrieben worden sei. Delisle (l. c.) weist diese Conjectur nicht grundsätzlich ab. Meines Erachtens lässt die Ornamentik nicht den geringsten Zweifel aufkommen, dass der Zeittermin der Uebergabe an Karl d. K. auch der Termin der ganzen künstlerischen Ausstattung ist. Man vergleiche dann das Dedicationsbild mit den übrigen figürlichen Darstellungen. Die schönsten Miniaturen (38) der Bibel von H. Paul hat Westwood publicirt: The Bible of the monastery of Sanct Paul near Rome described and compared with other carlovingian manuscripts. Oxford and London 1871.

hatte seine Schärfe eingebüsst. Noch mehr aber trug zu einem solchen Wandel — zum Mindesten in der Praxis — bei, als Claudius, zwar Spanier von Geburt, aber ganz in den Anschauungen der fränkischen Geistlichkeit wurzelnd, den carolischen Standpunkt bis zu seiner letzten Consequenz theoretisch und praktisch fortführte. Er war in den zwanziger Jahren Bischof von Turin geworden; da fand er in seiner Diöcese wie allenthalben in Italien, die Bilderverehrung bis in das schlimmste Uebermaass entwickelt. Claudius suchte radical zu reformiren, er beseitigte die Bilder, er verwarf die Reliquienverehrung und soll sogar die Kreuze aus den Kirchen entfernt haben. Nun hatte er die fränkische Geistlichkeit gegen sich und eine Replik des Claudius auf einen Angriff von Seite eines ehemaligen Schülers des Abtes, Theodemir von Psalmody, veranlasste Ludwig d. F., den Bischof Jonas von Orleans zu beauftragen, den Standpunkt des Claudius zu widerlegen, und dessen Ketzereien darzuthun. Als Claudius starb — zwischen 827 und 832 — war die Arbeit des Jonas bereits der Vollendung nahe — publicirt wurde sie jedoch erst nach Ludwigs des Frommen Tod [30]) zwischen 840 und 842 und Karl dem Kahlen zugeeignet. Die Carolinischen Bücher führten den Titel: De impio imaginum cultu — die Arbeit des Jonas: De cultu imaginum [31]). Auch darin werden die Principien Karls nicht preisgegeben, aber die Bedeutung der Bilder für die religiöse Unterweisung wird entschieden hervorgehoben [32]) und dann musste es für die Praxis von ganz zweifelloser Bedeutung sein, wenn hier für eine besonnene Bilderverehrung gekämpft, dort aber gegen die Gottlosigkeit des Bildercults geeifert wurde.

Wenn so alle Zeichen darauf hindeuten, dass Karl d. G. im Verhältniss zu seinen Nachfolgern die Bilderproduction nur in bescheidenem Maasse gefördert, sie eher eingeschränkt habe wegen der religiösen Gefahren, die ihre Verehrung mit sich brachte, so soll damit keineswegs die Bedeutung geschmälert werden, die man dem Kaiser auch für die Entwicklung dieses Zweiges der Kunst zugestand. Gerade der eng eingeschränkte Motivenkreis hat ein völliges Einwohnen in demselben

[30]) Vgl. über Ludwigs d. F. Stellung zur Bilderfrage B. Simson: Jahrbücher des fränkischen Reichs unter Ludwig dem Frommen (Leipzig 1876) I, S. 247 fg. und II, 245 fg.

[31]) Ed. Migne (Patrol. Curs. compl. Ser. lat. tom. CVI, col. 306 fg.). Das erste Buch behandelt im Wesentlichen die Bilderverehrung, das zweite die Verehrung des Kreuzes, das dritte die der Reliquien.

[32]) ». . . sinantur a te imagines sanctorum et historiae quaeque sanctorum non ut adorentur sed potius ut quamdam pulchritudinem reddant et quarumdam praeteritarum rerum memoriam sensibus imperitorum ingerant, in ecclesiis dipingi.« Lib. 1.

möglich gemacht, was für die solide Weiterentwicklung so noth that; nur so konnte die ungelenke Hand fränkischer Künstler sich frühe Fertigkeit und Sicherheit erwerben. Von Godescalc an bis zu dem Künstler der Bibel Karls des Kahlen ist ein Fortschritt ohne Nachlass vorhanden — zunehmende Herrschaft über die Form, zunehmender Geschmack für die Farbe. Doch der noch grössere Gewinn liegt auf anderem Wege. Es wird nicht anzuzweifeln sein, dass die Einschränkung der biblischen Bilder der Ausdehnung der Decoration zu Gute kam. Das musste die Concentration und Vertiefung der künstlerischen Empfindung gerade auf diesem Gebiete fördern, es zu Wege bringen, dass aus dem Zusammenschluss, dem Durchdringen heimischer und antiker Elemente eine Ornamentik geschaffen wurde, die als Eigengut gelten konnte und welche die Lebenskraft besass, Jahrhunderte lang ihre Herrschaft in der Kunst sich zu wahren.

MICHELANGELOS LEDA

UND IHR ANTIKES VORBILD

VON

AD. MICHAELIS.

Als im April 1884 der Director der National Gallery in London, Sir Fred. W. Burton, mit bewährter Freundlichkeit mich in die Magazine jener grossartigen Sammlung führte, um mir einige neue Erwerbungen zu zeigen, ward ich mehr noch als durch diese durch das dort befindliche Gemälde der Leda gepackt, in dem man das lange verschollene Original Michelangelos wiedererkannt hat. Durch alle Zerstörung hindurch leuchtete eine so gewaltige Macht der Formen, eine so einfache Grösse der Composition, eine so packende Gewalt in der Darstellung der Leidenschaft, dass der erste Eindruck ganz hierdurch bestimmt ward. Erst nachträglich trat noch ein anderes Interesse hinzu. Denn wenn nicht Alles täuschte, so war es wesentlich ein antikes Motiv, das hier von dem grossen Florentiner in seinen Stil übertragen worden war. Die Frage schien interessant genug, um weiter verfolgt zu werden. Um zu voller Gewissheit zu gelangen, wandte ich mich also von neuem an Sir F. W. Burton mit der Bitte, mir das Bild photographiren zu lassen. Mein verehrter Freund entsprach meinem Wunsche um so bereitwilliger, als er hörte, bei welcher Gelegenheit ich den Gegenstand zu behandeln gedachte. Nicht allein dass er mir in kürzester Frist die Glasplatte zur Verfügung stellte, welche für die diesem Aufsatze beigegebene Abbildung benutzt worden ist, sondern er gab mir auch auf eine Reihe weiterer Fragen belehrende Auskunft. Ihm gebührt daher in erster Linie der Dank für das Neue, das die nachfolgenden Blätter etwa bieten mögen.

Die Schicksale des Bildes sind zu eigenthümlich, als dass sie hier nicht in den Hauptzügen wiederholt werden sollten [1]. Während einer diplomatischen Sendung Michelangelos nach Ferrara im Sommer 1529 hatte der Herzog Alfonso dem Künstler das Versprechen abgenommen,

---

[1]) Vgl. P. Mantz, *Gaz. des beaux-arts, 2e pér.* XIII (1876), 155 ff. — Reiset, ebenda XV (1877), 246 ff. mit der Berichtigung *Chron. des arts* 1877 S. 235.

ihm ein Kunstwerk, einerlei ob ein Gemälde oder eine Sculptur, zu fertigen. Mitten unter den Sorgen und Nöthen der Belagerung von Florenz legte Michelangelo alsbald Hand ans Werk und begann ein grosses Temperagemälde, welches das Abenteuer Ledas mit dem Schwane darstellte. Ein Jahr später, unmittelbar nach dem Falle von Florenz, kam ein Abgesandter des Herzogs, um das Bild für diesen zu sichern, benahm sich aber so täppisch, dass der Künstler ihn zornentbrannt davonschickte und das Bild nebst einem Haufen Zeichnungen und Entwürfen seinem treuen Gesellen Antonio Mini schenkte, um von dem Ertrage zwei Schwestern auszusteuern. Zwei Kisten voll sandte Mini nach Frankreich [2]), wohin auch er selbst sich mit Benedetto del Bene begab. Im Februar 1532 waren beide in Lyon und erwarteten die Ankunft der Leda, um sie an den Hof zu bringen. In der Zwischenzeit hatten sie »eine neue Leda« begonnen, die sehr schön zu werden versprach; die Ausführung scheint hauptsächlich Benedetto besorgt zu haben [3]). Dies kann also keine unmittelbare Copie des Gemäldes von Michelangelo gewesen sein; entweder war es eine ganz neue Composition, oder das Bild ward etwa nach dem Carton des Meisters ausgeführt. Eine betrügerische, auf Täuschung berechnete Absicht scheint dadurch ausgeschlossen zu sein, dass die Kunde von dieser neuen Leda durch einen in Lyon ansässigen Bekannten Minis, Francesco Tedaldi, an Michelangelo selbst gelangte. Uebrigens sollte die Leda Mini wenig Vortheil bringen [4]). Noch in Lyon sah er sich veranlasst (etwa als Ersatz für ein Darlehen? oder für Aufnahme und Verpflegung?) die Hälfte des Besitzrechtes an Papi Tedaldi abzutreten, von dem wiederum dessen Bruder Francesco diesen Antheil für 140 Ducaten erstand. Beide Leden wurden dann von Mini über Nantes nach Paris verbracht, wo er sie im August 1532 vorläufig seinem Landsmanne Giuliano Bonaccorsi zur Verwahrung übergab. Als aber Mini sie nach Jahresfrist wieder an sich nehmen wollte, wusste Bonaccorsi sie ihm unter nichtigen oder erdichteten Vorwänden vorzuenthalten. Mini starb nicht lange nachher, und Tedaldi verzichtete darauf sein Anrecht vor den französischen Gerichten geltend zu machen, da das Gemälde Michelangelos mittlerweile von Bonaccorsi, sei es infolge eines königlichen Machtspruches, sei es gegen angemessene Belohnung, an Franz I ausgeliefert worden war und in Fontainebleau seinen Platz gefunden hatte. Da blieb es über

[2]) Condivi, Cap. 47. Vasari VII, 195. 199 f., 202 f. (Milanesi).

[3]) Brief Franc. Tedaldis vom 11. Febr. 1532 bei Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti* I, 202.

[4]) Aufzeichnung Franc. Tedaldis vom 1. Juli 1540 bei Gotti I, 201 f., die von den Auslegern nicht ganz richtig verstanden zu sein scheint.

ein Jahrhundert lang; noch im Jahre 1642 befand es sich dort. Sodann soll es durch einen frömmelnden Hofbeamten Ludwigs XIII, Sublet des Noyers, der schon im Frühjahr 1643 den Hof verliess, beseitigt worden sein. Nach den Einen hätte er das Bild verbrennen lassen, nach den Andern hätte er es nur stark verdorben und den Befehl gegeben, es zu verbrennen [5]). Hierzu ist es jedenfalls nicht gekommen, denn wiederum nach etwa hundert Jahren sah Mariette das Bild bei einem mittelmässigen Maler, allerdings »so stark beschädigt, dass an zahllosen Stellen nur noch die Leinwand übrig war, aber durch diese Zerstörung hindurch erkannte man noch das Werk eines grossen Meisters« [6]). Jener Stümper nun machte sich daran, das beschädigte Bild zu »restauriren«, d. h. er übermalte es vollständig mit Oelfarbe und verfuhr dabei so willkürlich, dass er z. B. das rothe Gewand, auf dem Leda ruht, in ein blaues verwandelte [7]). So ward das überpinselte Meisterwerk nach England verkauft. Ob gleich der erste Käufer ein Mitglied der herzoglichen Familie von Northumberland war, wissen wir nicht; genug, nach einer abermaligen hundertjährigen Verschollenheit ward das Gemälde mit fünf anderen Genossen im Jahre 1838 von dem damaligen Herzoge von Northumberland der jüngst gegründeten Nationalgalerie zum Geschenk gemacht, um hier aus nahe liegenden Gründen (vielleicht denselben um deren willen der bisherige Besitzer sich des Bildes entäussert haben mochte) von neuem in den Magazinen zu verschwinden. Die Schenkung ward so wenig beachtet, dass Waagen in seinem Bericht über den Zuwachs der Galerie [8]) sie, wenn er überhaupt von ihr wusste, keines Wortes würdigte. Schwerlich hätte er unter der entstellenden Hülle etwas Anderes vermuthen können, als eine der mancherlei vorhandenen Oelcopien nach Michelangelo. Wer weiss, ob das Bild nicht noch lange unbeachtet geblieben wäre, hätte nicht ein glücklicher Zufall den Director der Nationalgalerie, Sir W. Boxall, auf die Entdeckung geführt, dass unter der Oeltünche ein stattliches Temperagemälde verborgen sei. So liess er denn von dem ge-

---

5) Die einzelnen Zeugnisse siehe bei Mantz und Reiset.

6) Mariette in den um 1742 (Reiset S. 248) geschriebenen Bemerkungen zu Condivi S. 74, ed. Gori: »*J'ay vû reparoitre ce tableau il y a sept ou huit ans, il est vray qu'il étoit si fort endommagé qu'en une infinité d'endroits il ne restoit que la toile, mais à travers de ces ruines, on ne laissoit pas que de reconnoître le travail d'un grand homme, et j'avoüe que je n'ay rien vû de Michel-Ange d'aussi bien peint . . . j'ay vû restaurer le tableau par un médiocre peintre, et il est passé en Angleterre, où il aura fait fortune.*«

7) Nach einer Mittheilung Burtons.

8) *Treasures of art in Great Britain* I, 318.

schickten Restaurator Pinti mit aller Vorsicht die Oelfarbenschicht entfernen, und das alte Temperabild feierte seine Auferstehung. An diesem ist nach dem Zeugnisse Burtons gar nichts übermalt, mit Ausnahme einiger Kleinigkeiten am Kopfe der Leda, an denen Pinti sich versucht hatte, um dann sofort von Boxall an der Fortsetzung gehindert zu werden. Dass der Zustand eines Temperagemäldes, das bereits vor anderthalb Jahrhunderten arg verunstaltet war, nach dem mittlerweile ausgestandenen doppelten Process einer vollständigen Uebermalung mit Oelfarben und einer Reinigung nicht vorzüglich sein kann, liegt auf



Michelangelos Leda. (Reproduction nach Photographie.)

der Hand. In der That ist denn auch der erste Eindruck demjenigen vergleichbar, den der Beschauer von Lionardos Abendmahlfresco erhält. Sieht man indessen genauer zu, so ist die Entstellung doch nicht so durchgängig, wie es zuerst erschien; die Photographie, die unserer Abbildung zu Grunde liegt, wird dem Zustande des Gemäldes nicht ganz gerecht. An der Gestalt der Leda selbst machen nach einer Mittheilung Burtons einige Abblätterungen hier und dort, sowie einige Verletzungen am rechten Bein und an beiden Füssen so ziemlich den ganzen Schaden aus.

In der Leidensgeschichte des Gemäldes, wie sie eben erzählt ward, sind zwei weite Lücken, die eine zwischen der Beseitigung des Bildes in Fontainebleau und seinem Wiederauftauchen bei jenem Pariser Maler,

die andere zwischen dem Verkaufe nach England und der Schenkung an die Nationalgalerie. Für die erstere können wir uns nur auf das Zeugniss Mariettes berufen, der das Bild noch vor der Uebermalung sah und, obwohl ihm die Erzählung von der Vernichtung des Originales durch des Noyers bekannt war, dennoch es unbedenklich für echt hielt und bekannte, trotz aller Zerstörung nichts so schön Gemaltes von Michelangelo gesehen zu haben. Das völlige Verschwinden des übermalten Bildes in einer englischen Privatsammlung aber ist so wenig auffällig, dass sich aus dem Fehlen einer Erwähnung wenigstens kein Beweis gegen die Identität entnehmen lässt. Ja, da in den letzten fünfzig Jahren die Schätze der englischen Galerien so viel zugänglicher geworden und so viel eifriger durchforscht worden sind, meines Wissens aber nirgendwo ein zweites Exemplar dieses Bildes aufgetaucht ist, so gibt dies einen unverächtlichen Grund für die Authenticität unseres Bildes ab. — Schwerer scheint ein anderer Umstand zu wiegen. Condivi und Vasari stimmen in der Angabe überein, dass das Gemälde Michelangelos ausser der Hauptgruppe noch einen Hinweis auf die Folgen der göttlichen Umarmung enthalten habe, nach Condivi *il parto dell' uova, di che nacquero Castore e Polluce, secondochè nelle favole degli antichi scritto si legge,* nach Vasari *Castore e Polluce che uscivano dell' uovo.* Von irgend etwas dergleichen ist auf dem Bilde in London so wenig zu sehen, wie auf dem Stich, den Enea Vico im Jahre 1546, vermuthlich nach dem nach Florenz zurückgelangten Carton, angefertigt hat [9]). Eine aufmerksame Vergleichung beider Berichte ergibt aber auch, dass diese keineswegs unter einander ganz übereinstimmen, und dass namentlich Vasaris Darstellung dem Künstler eine Prolepsis zumuthet, die um so befremdlicher sein würde, je energischer die Hauptscene des Bildes dem Beschauer nahe gebracht wird. Da nun keiner von beiden Zeugen das Bild selbst gesehen hat, so dürfte wohl eher ein Missverständniss eines Beiden zu Ohren gekommenen Berichtes anzunehmen, als Michel-

---

[9]) Die Angabe über den Stich Vicos verdanke ich Herrn Dr. Janitsch in Berlin; über die Rückkehr des Cartons nach Florenz in den Besitz Bernardo Vecchiettis berichtet Vasari. Nach Bottari gelangte der Carton im vorigen Jahrhundert an den Engländer »Loch«, d. h. vermuthlich den reichen Kunstliebhaber William Locke, einen Nachkommen des Philosophen. Dieser legte damals in Italien eine nicht grosse aber auserlesene Sammlung antiker Sculpturen und moderner Gemälde an, die er in seinem Londoner Stadthause und auf dem nahen Landsitze Norbury Park aufbewahrte (Nöhden in Böttigers Amalthea III. 8 ff. Michaelis *Anc. Marbles in Great Britain* S. 92). Lockes Sammlungen wurden später zerstreut; der Carton gelangte in den Besitz der *Royal Academy.* Waagen erklärt ihn nicht für den Originalcarton, sondern für eine gute alte Copie (*Treas. of art* I, 392). Auch auf diesem Carton fehlt das von den Biographen erwähnte Beiwerk.

angelo die ihm von seinen Biographen zugemuthete Geschmacklosigkeit zur Last zu legen sein.

Immerhin wird der Hauptbeweis für die Echtheit des Bildes in diesem selbst gesucht werden müssen. Die ansehnliche Grösse des Gemäldes (4′ 6″ lang, 3′ 6″ hoch) stimmt mit den Angaben Condivis (*un quadrone da sala*) und Vasaris (*quadro grande*) überein, die Temperatechnik gegenüber den Repliken in Oelfarbe mit Vasaris Zeugniss (*colorito a tempera di sua mano*). Aber weit nachdrücklicher sprechen für die Originalität des Bildes die Meisterschaft der Zeichnung und die Feinheit der Modellirung, jene Grossheit der Auffassung und Durchführung, die Vasari mit dem Ausdruck *dipinto col fiato* bezeichnet, Eigenschaften, die so weder von einem Schüler, noch von einem Copisten herrühren können. So unmittelbar zwingend mir auch beim Beschauen dieser Eindruck sich aufdrängte, dass nur ein grosser Meister eine so gewaltige Sprache reden könne, so darf ich mir doch nicht anmassen, in diesen Fragen ein entscheidendes Urtheil abgeben zu wollen. Lieber berufe ich mich auf das übereinstimmende Urtheil Burtons und Reisets, welch letzterem das Verdienst gebührt, weitere Kreise zuerst auf diesen Schatz der englischen Nationalgalerie hingewiesen zu haben. Er erklärt, in dem Werke, von dem er nur höchst geringschätzig habe reden hören, zu seiner völligen Ueberraschung ein ganz vortreffliches Gemälde gefunden zu haben. Je mehr er es betrachtet und studirt habe, desto mehr habe sich, trotz aller vorsichtigen Bemühung skeptisch zu bleiben, mit überwältigender Macht die Ueberzeugung bei ihm festgesetzt, dass er wirklich Michelangelos Original vor sich habe. Die alterthümliche Technik der Temperamalerei auf unpräparirter Leinwand, der grosse sichere kräftige Strich des Pinsels, die unvergleichliche Grossartigkeit des Umrisses dienen ihm zur Bekräftigung seines Urtheils. Manche dieser Eigenschaften lässt auch die Photographie noch einigermassen erkennen, so sehr sie auch hinter dem Original selbst zurückbleibt.

Einer Beschreibung des Gemäldes bedarf es angesichts der Abbildung nicht. Was sich aber dem Beschauer unmittelbar aufdrängt und auch bereits öfter hervorgehoben worden ist, das ist die nahe Verwandtschaft in den gewaltigen Formen, in den eigenthümlichen Proportionen und im Gesammtmotiv mit der Statue der Nacht, die der Künstler nicht gar lange vorher für die mediceische Grabkapelle vollendet hatte. Die allgemeine Haltung des Körpers, die Neigung des Hauptes nach vorn, das Zurückbeugen des linken und die entgegengesetzte Bewegung des rechten Armes, endlich die starke Biegung des mächtigen linken Schenkels nach oben neben der horizontalen Streckung des rechten kehren in beiden Gestalten so übereinstimmend wieder, dass die ab-

weichenden Züge zunächst dagegen zurücktreten. Die Motivirung der Bewegung freilich ist gänzlich verschieden. Dort führt die Unruhe dumpfen Schlafes der Schläferin unbewusst zu einer unbequemen und gewaltsamen Stellung, die ans Unnatürliche grenzt; denn dem Emporziehen des Schenkels und dem Aufstützen des Ellbogens auf das Knie steht nicht die gleiche Entschuldigung eines conventionellen Gestus zur Seite, wie etwa in der antiken Kunst der hergebrachten Bezeichnung des Schlafes durch den über das Haupt gelegten Arm. Bei der Leda ist jede Bewegung die unmittelbare Folge des dargestellten Moments;



Statue der Nacht.

dieser zieht die veränderte Haltung des rechten Armes und vor Allem die charakteristische Bewegung der Unterschenkel nach sich. Der angezogene rechte Unterschenkel und die stärker gehobene linke Schulter mit dem sichtbaren Arm dienen zugleich vortrefflich zur Abrundung der Gruppe und zur Ausfüllung des Raumes, während die abweichenden Bewegungen in der Statue der Nacht ebenso wohl aus dem Grundgedanken wie aus den Bedingungen der symmetrischen Gruppirung mit dem Gegenstück hervorgegangen sind. Alles in Allem genommen ist die Aehnlichkeit im Aufbau und in der Formengestaltung beider Figuren so gross, dass es den Anschein gewinnt, als habe der Meister für die Composition der Leda das ihn noch ganz beherrschende Hauptmotiv

der Nacht im Wesentlichen beibehalten, aber dem veränderten Sinne entsprechend in allem Einzelnen mit neuem Leben durchgossen [10]).

Dennoch scheint es sich damit etwas anders zu verhalten. Unter den antiken Darstellungen der Leda gibt es zwei Compositionen, beide ohne Zweifel Schöpfungen hellenistischer Kunst, in denen das sinnliche Element ohne alle Scheu zu völliger Herrschaft gelangt ist [11]). Entweder steht Leda; unter der Gewalt des in den Vogel verwandelten Gottes, der seine mächtigen Schwingen um sie ausbreitet und in brünstiger Lust die Geliebte in den Nacken beisst, schauert diese zusammen und ist nahe daran ermattend hinzusinken. Oder Leda ist gelagert und überlässt sich so den zudringlichen Liebesbezeigungen des verkappten Zeus. Diese letztere Composition ist uns theils auf Gemmen, theils — seltsam genug — auf Sarkophagen, mehrmals als Gegenstück zum Ganymed mit dem Adler, erhalten. Von letzteren kommen hier zwei in Betracht, beide im Original verschollen und nur in Zeichnungen erhalten. Den einen hat Otto Jahn aus dem Codex Pighianus der Berliner Bibliothek herausgegeben; dieselbe Zeichnung hat sich seitdem auch in der Koburger Handschrift vorgefunden [12]). Den anderen noch nicht herausgegebenen enthält die reiche Sammlung Cassiano dal Pozzos, die aus albanischem Besitz in die königliche Bibliothek auf Schloss Windsor übergegangen ist [13]). Letzteren können wir nicht über das 17. Jahr-

---

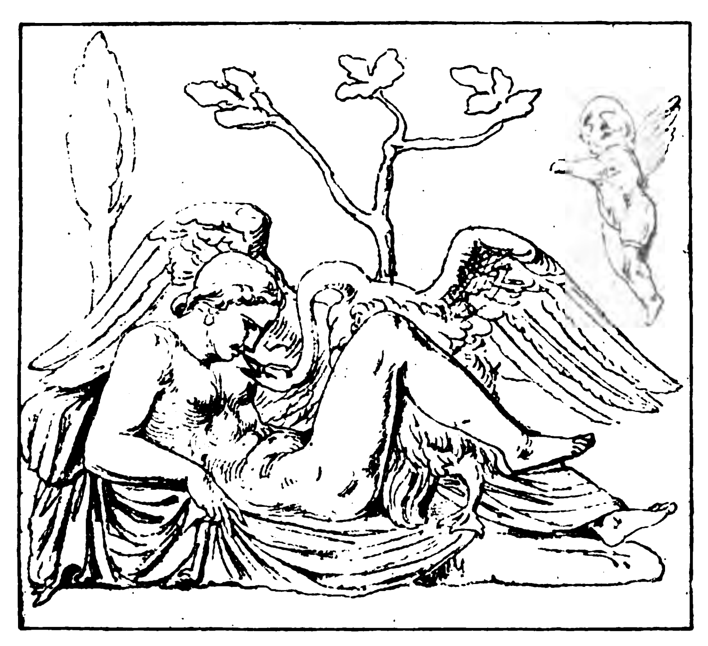
[10]) Vgl. Wickhoff in den Mittheil. des Instituts für österreich. Geschichtsf. II, 432: »Ohne die vielen Darstellungen der späteren antiken Kunst, die damals bekannt und schon in den Loggien wiederholt worden waren, irgendwie zu beachten, benützte er das Motiv der »Nacht«, an der er gerade arbeitete, mit nur geringer Aenderung für den Körper der »Leda«.

[11]) O. Jahn Archäolog. Beiträge S. 5 ff. Berichte der k. sächs. Ges. der Wiss. 1852 S. 47 ff. Archäol. Zeitung 1865 S. 49 ff. Overbeck Kunstmyth. II. S. 500 ff.

[12]) Berichte d. k. sächs. Ges. 1852, Taf. 1; vgl. ebenda 1868 S. 212, Nr. 156. Overbeck Atlas zur Kunstmyth., Taf. 8, 24. — Matz Monatsber. der Berl. Akademie 1871 S. 486, Nr. 150. — Vgl. Matz-Duhn Ant. Bildwerke in Rom Nr. 2902. — Die anderen Repliken kommen hier nicht in Betracht, weil sie erst lange nach Michelangelos Zeit zum Vorschein gekommen sind.

[13]) Vgl. Archäol. Zeitung 1875 S. 67. Die Zeichnung, die zu dem ursprünglichen Bestande der Sammlung dal Pozzo gehört (sie trägt die darauf bezügliche Nummer 391), findet sich in Band VIII, Bl. 35 der *Bassi rilievi antichi*; eine Durchzeichnung liegt vor mir. Die Hauptgruppe ist sehr ähnlich. Ledas rechter Arm ist etwas weiter zurückgebogen, der linke ist neben dem Körper ausgestreckt und wird vor dem rechten Flügel des Schwanes sichtbar; das Motiv des rechten Beines ist durch stärkeres Anziehen des Unterschenkels und Fusses noch verstärkt. Die Haartracht ist die der capitolinischen Venus; am rechten Oberarm und über dem rechten Fussgelenk trägt Leda Spangen. Cypresse und Eiche im Hintergrund. Rechts anstatt des schwebenden Eros eine Gruppe zweier zuschauender Nymphen; die eine ist ziemlich vollständig bekleidet, die andere fast nackt; diese stützt ihre

hundert zurückverfolgen, der erstere aber befand sich zu Pighius Zeit, d. h. um die Mitte des 16. Jahrhunderts, in Rom *in domo Corneliorum,* einer Lokalität auf dem Quirinal, etwa an der Stelle des Palazzo Rospigliosi [14]). Nichts hindert uns anzunehmen, dass der Sarkophag auch schon im Anfang jenes Jahrhunderts bekannt gewesen sei, zu der Zeit, als der junge Michelangelo in Rom lebte und so mancherlei Anregungen von antiken Kunstwerken in sich aufnahm. Dass aber wirklich eine solche Anregung, mag sie nun von diesem Sarkophag oder einem



Von einem römischen Sarkophag. (Codex Pighianus.)

nahe verwandten Kunstwerk ausgegangen sein, der Leda des Künstlers zu Grunde liege, scheint mir unwidersprechlich. Nicht als ob Michelangelo sklavisch das antike Motiv nachgeahmt hätte — wer könnte das

Rechte auf eine Urne mit strömendem Wasser und hält in der Linken scepterartig einen langen Schilfstengel. Die ganze Gruppe macht stark den Eindruck eines modernen Zusatzes.

[14]) Der Name der Cornelier haftete an einer seitdem zerstörten Kirche *S. Salvatoris de Corneliis* in der Nähe von Monte Cavallo, und der *Vico de' Cornelii* entsprach etwa der heutigen *Via del Quirinale.* Danach vermuthete man dort eine ehemalige *domus Corneliorum* (Fulvius *Antiq. urbis,* 1527, S. XXIII. Marliani, *Urbis Romae topogr.*, 1544, S. 88. Boissard *Rom. urbis topogr.* S. 95), welche Bufalinis Plan von 1551 der Kirche San Silvestro gegenüber angibt. Aldrovandi erwähnt den Sarkophag nicht.

gerade von ihm erwarten? Es fehlt vielmehr nicht an starken Abweichungen, auf die es genügt kurz hinzuweisen. Zunächst ist die ganze Richtung der Composition umgekehrt. Dasselbe ist auch in einigen Gemmen der Fall, in denen man daher eher geneigt sein möchte, das von Michelangelo benutzte Original zu erblicken, doch halte ich den Umstand nicht für bedeutend genug, um ihm ein grosses Gewicht beizulegen; auch kommt es ja nicht so sehr darauf an, das einzelne Monument, wie den allgemeinen antiken Typus, der zu Grunde liegt, nachzuweisen. Ferner zeigen die Flügel des Schwanes ein wesentlich verschiedenes Motiv. In den antiken Darstellungen breiten sie sich wie Arme aus und dienen der ganzen Gruppe als Hintergrund; auf dem Gemälde entsprechen sie der Bewegung des Thieres und verstärken den Eindruck des stürmischen Andranges. Von den Armen Ledas dient dort der eine in bequemer Haltung als Stütze des Körpers, der andere ist entweder gar nicht sichtbar oder es ist ihm kein besonderes Motiv zugetheilt; bei Michelangelo ist der eine Arm in höchst charakteristischer Bewegung zurückgeworfen, der andere dient nicht bloss die Gestalt Ledas selbst, sondern die ganze Gruppe fester zusammenzuschliessen. Ebenso hat das auf den Sarkophagen ausgestreckte Bein bei Michelangelo durch die veränderte Bewegung neue Bedeutung gewonnen; zugleich ist dadurch der Vortheil erzielt, die ganze Composition erheblich zu kürzen und besser abzurunden.

In allen diesen Aenderungen sehen wir die grössere Energie der Empfindung und Kunst der Anordnung auf Seiten des modernen Meisters. Nichtsdestoweniger bleiben sowohl die Grundzüge der Composition, wie eine Menge von Einzelheiten beiden Werken gemeinsam und lassen kaum einen Zweifel darüber, dass das antike Motiv Michelangelo bekannt gewesen sei und seine Phantasie befruchtet habe. Ja ich wüsste sogar kein zweites Beispiel anzuführen, in dem die Einwirkung eines bestimmten antiken Vorbildes auf Michelangelo so deutlich vorläge und so weit reichte. So wenig nun anzunehmen sein wird, dass der Künstler im Jahre 1529 in dem belagerten Florenz ein antikes Kunstwerk direct benutzt hätte, so gewiss erscheint es, dass jene schöne und durch ihre unverhüllte Leidenschaftlichkeit sich leicht der Phantasie einprägende Composition aus früheren Jahren, vermuthlich aus der Zeit des römischen Aufenthaltes, in dem Sinne des Meisters gehaftet und allmählich neues Leben gewonnen habe. Aber nicht bloss als es galt den gleichen Gegenstand darzustellen, beherrschte die Erinnerung an das alte Kunstwerk seine Phantasie; die nahe Verwandtschaft der gemalten Leda mit der Marmorfigur der Nacht, von der oben die Rede war, führt vielmehr zu der Annahme, dass auch bei dieser, so grundverschieden auch

Stimmung, Charakter, Ausdruck sind, dennoch das allgemeine Motiv der antiken Composition einigen Einfluss geübt habe. In der Haltung der Beine steht die Nacht sogar den Sarkophagen näher als das Gemälde. Verhält sich dies wirklich so, so liegt hier ein lehrreiches Beispiel vor für die innere Freiheit, mit der Michelangelo empfangene Eindrücke verarbeitete und wiederverwandte. Denn man wird nicht annehmen wollen, dass der Künstler mit klarem Bewusstsein seiner tiefernsten Gestalt der Nacht die frivole Figur der Leda zu Grunde gelegt habe; es kann sich nur um den Keim handeln, der durch die rein künstlerischen Eigenschaften des antiken Reliefs in die Seele des Meisters gelegt war, um hier nach langen Jahren einen Schoss so ganz anderer Art zu treiben. Immerhin aber war der Eindruck stark genug gewesen, um kurze Zeit darauf noch einmal ein neues, dem ursprünglichen Sinne der Composition nächstverwandtes Werk hervorzurufen.

Man nimmt mit grosser Wahrscheinlichkeit an, dass die Composition der Sarkophage und Gemmen auf ein Gemälde zurückgehe, demjenigen ähnlich, das Ovid [15]) die Arachne ihrem Gewebe einwirken lässt:

Fecit olorinis Ledam recubare sub alis.

Es stellt sich uns so ein merkwürdiger Kreislauf dar. Einem Gemälde entnehmen antike Bildhauer und Gemmenschneider die Composition, die sie in ihre Kunstsprache übertragen. So wirkt sie in dem modernen Meister nach, zuerst mit völlig verändertem Sinne als grandioses Werk der Freisculptur, bis endlich Stoff und Composition von neuem in der ursprünglichen Kunstweise, als Gemälde, wieder aufleben.

---

[15]) Metam. 6, 109.


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037963873